ألف ليلة وليلة

أو

القول الأسير

تأليف

جمال الدين بن الشيخ



المشروع القومي للترجمة

50

ترجمة

محمد برادة

عثمانى الميلود

يوسف الأنطكى

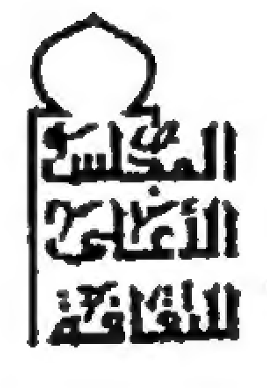
3

ألف ليلة وليلة
أو
القول الأسير

ترجمة

محمد برادة

عثماني الميلود — يوسف الأنطكي





١٩٩٨

هذه ترجمة لكتاب

Les Milles et une nuits
ou
la parole prisonnière
ed. Gallimard 1988

المحتويات

القسم الأول
تحولات المعنى

القسم الثانى
تحولات المتخيل: حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيأت

تقديم

عندما تستعيد ألف ليلة صوتها

بقلم محمد برادة

طوال خمسة وعشرين عاما، وبصبر ودأب، استطاع الدكتور جمال الدين ابن الشيخ أن يحتل في مجال الدراسات العربية والنقدية مكانة متميزة، لكونه يجمع إلى اطلاعه الواسع على التراث العربي الإسلامي وعلى مناهج النقد الحديثة، طاقة شعرية ذات خصوصية (نشر عدة دواوين بالفرنسية) وحضورا عميقا في ساحة الثقافة الفرنسية والعربية . وقد كان المنطلق الذي أثار إليه الانتباه هو أطروحته الهامة عن "الشعرية العربية في القرن الثالث الهجري"(١٩٧١) والتي أفضت به إلى أسئلة جديدة تخص جزءا من النصوص العربية المهمشة مثل تلك التي تتحدث عن المعراج والقيامة وقصص الأنبياء والحكايات العجيبة المشتملة على تخييل ملفت للنظر، ومع ذلك فإن النقد العربي لا يكلف نفسه عناء تحليلها ومساءلتها . ومن ثم فإن هذا الانتقال، عند ابن الشيخ، من الشعر العربي القديم إلى ألف ليلة وإلى النصوص الميثولوجية .
يقول عن هذا الانتقال :

«تبين لي بعد الانتهاء من أطروحتي عن "الشعرية العربية"، أن الإطار النظري الذي وجه مشروعي العام في البحث والتحليل، لم يكن يستجيب لجميع الأهداف التي كنت أتوخاها . بعبارة أخرى، فإن المنهج الذي اتبعته والأسئلة التي انطلقت منها لم تستطع أن تحل جميع المشكلات، فأحسست أن موضوعات أساسية تفلت من بين يدي لأنني اخترت إجراء حوار سهل مع الشعر العربي ضمن طرائق تحليلية أكاديمية لا تطاول مجموع عناصر الإشكالية . تبين لي، إذن بعد المراجعة، أن هناك موضوعات وأسئلة أخرى لم أتطرق إليها في حواري مع الثقافة العربية الإسلامية . هذا هو ما أقنعني بضرورة تغيير منهجي وتوسيع مجالات البحث ...» . (من حوار معه نشر بالكرمل، عدد 27، سنة 1988) .

وبعد سنوات من العمل المتواصل في إطار حلقات الأدب العربي في القرون الوسطى التي يديرها ابن الشيخ بكولوج دوفرانس، أصدر هذا الكتاب...

« ألف ليلة وليلة أو : القول الأسير » مشتملا على خمس دراسات تحليلية لبعض الحكايات مع مقدمة واستخلاصات يبرز فيها التصور الذي صدر عنه في تحليل النصوص والأسئلة التي وجهت "مغامرته" مع ألف ليلة وليلة " . والواقع أنه منهج مركب يستمد من أبحاث مورفولوجية الحكاية وشعريتها، ومن الدراسات المقارنة للأساطير ولكتابات المتخيل، وأيضا، وبالأخص، من حس الشاعر المستبطن لدى جمال الدين ابن الشيخ .

ولا شك أن هذه الدراسة ستصبح معلما أساسيا ضمن مجموعة الدراسات التي تناولت ألف ليلة، لأنها تجمع بين التحليل التفصيلي الدقيق والإبداع النقدي الملتقط لأسرار العلامات والرموز والفضاءات القصصية المتنوعة. وفضلا عن ذلك فإن ابن الشيخ يتميز عن الدارسين السابقين له، بكونه يختار منظورا يحرر ألف ليلة من ثقل المقاربات التاريخية ومن الإسقاطات الأيديولوجية الجاهزة على نحو ما فعل د .خليل أحمد خليل في كتابه "مضمون الأسطورة في الفكر العربي (دار الطليعة 1973)، حيث يختزل ألف ليلة إلى سجلٍّ لِمَبَاذل الملوك والأمراء والتجار، والى صور مُجسِّدة لعبودية المرأة وتسليط القمع عليها... نقيض هذا النظرة القائمة على الإسقاط، يعمد ابن الشيخ الى تناول ألف ليلة بوصْفها نصوصا تخييلية تمزج الواقع بالحلم، والتاريخي بالأسطوري، ومخزون الذاكرة بمنطوق الألسنة المرتجلة . إنها قبل كل شيء نصوص مفتوحة، لم تتجمد عن صيغة ثابتة ولم يكتبها شخص واحد، بل عرفت صياغات مختلفة وإضافات وحذوفات، ولكن الجوهر قائم لأنه متصل بالتخييل وبتلقائية المخيلة الشعبية، وباستمرارية اللاوعي وطفراته . بهذا المعنى، لا يمكن اعتبار ألف ليلة مجرد حكايات للتسلية واستقدام النوم . إنها، حسب معالجة ابن الشيخ، ذخيرة للثقافة العالمية تكتنز رموزا وعلامات وأمشاجا أسطورية تستعيد دلالاتها ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية في مراحلها الأولى، وحسب طرائقها التعبيرية العجائبية التي تتيح الإفصاح عن المكبوت والمخالف للأعراف، والمتمرد على القوانين . فقصص ألف ليلة عنده، هي : "ذكرى ملتهبة ومكان لمأساة الحب المستحيل الخالدة " وهذا ما يقضي إعادة النظر في طريقة التعامل مع نصوصها لنكف عن اختزالها إلى خطاطات وبنيات، أو إلى مجموعة تيمات وحكم متشابهة .

ومنذ البداية، يطرح ابن الشيخ عدة ملاحظات وأسئلة اعتمدها في محاورته

لنصوص ألف ليلة وليلة . فهي عنده نص متعدد ، سواء على مستوى التأليف أو على مستوى اللغة والرموز . وهي أيضا نصوص "مهمشة" داخل الثقافة العربية الإسلامية الرسمية، رغم انتشارها الواسع وتداولها واستحواذها على مخيلة الناس، خاصيتهم وعاميتهم ذلك أن الرقابة «الأخلاقية» تتضافر مع ممثلي البلاغة والفصاحة لتجعل الوضع الاعتباري لألف ليلة دون المستوى الذي يخولها الارتقاء إلى مملكة النصوص الرفيعة المعتبرة فهل تنحصر أدبية النص في اعتبارات لغوية مفترضة ؟ أم أن الأدبية يمكن أن تتحقق عبر التخييل واللغة البسيطة المحكية المفتوحة على صياغات لا محدودة ؟ هذا أحد الأسئلة التي يحاول ابن الشيخ الإجابة عنها من خلال التحليل والمقارنة والتأويل .

إلى جانب ذلك يهتم الدارس بتحديد العلائق التي تقيمها ألف ليلة مع نفسها ، أي تجلية الصورة التي تقدمها هي عن الطريقة التي تمثل بها داخل متخيلها الخاص : ((...فمادامت ألف ليلة بناءا غُفْلًا صَنَعَتْه عدة قرون وتأصل في ذاكرات بعيدة، فإنها لا تستطيع أن تحامي سوى ذاتها. وأنا لا أطلب منها أن تتكلم إليَّ، بل أن تتحدث إلى نفسها فتتيح لي أن أفاجئ لغتها ...)) (ص. 16).

هكذا يحرص ابن الشيخ على أن يخلص ألف ليلة من التقويمات الكثيرة المسبقة التي توارتْ خلفها الطاقةُ التخييلية وحجبتْ عنا طراوتها وقدرتها على الإمتاع والإدهاش .

إنه يضرب صفحا عن المواقف التي تجعل من ألف ليلة انعكاسا لفترة تاريخية، أو التي تعتبرها محاكات لنزوات وأهواء تشخص لنا مآسي وفضائل يمكن أن نتخذها ترياقاً وقائياً أو تطهيراً حسب المفهوم الأرسطي... بدلاً من ذلك، يقرأ نصوص ألف ليلة على أنها ثمرة تخييل وروايات حب، لها منطقها الخاص في السرد والحكي ورسم الشخوص والفضاءات، ولها حيويتها المتمثلة في نقل لغات ضائعة، واستنطاق رغائب وشهوات كامنة تستعيد كامل حضورها عبر المتخيلات مستغنية عن "الزي" اللغوي البراق . كيف إذاً، يقودنا ابن الشيخ إلى الدخول في عالم ألف ليلة من أبواب غير مألوفة ؟ وما هي النفحات المنعشة التي يهديها إلينا ؟

يشتمل الكاتب على تحليل خمس حكايات هي : الحكاية – الإطار الواردة في مستهل الليالي، ثم حكاية الوزير نور الدين وأخوه شمس الدين، وحكاية قمر الزمان

وبدور، وحكاية أبو صير ، وأبو قير، وأخيرا حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات، وقد اختار هذه النصوص على أنها روايات حبٍّ تشخص بجمالها وامتدادها جوهر ألف ليلة وتسعف أكثر على توليد الاستعارات والمجازاة . وفي هذه النماذج نلمس بوضوح مجابهة وصراعا بين الرغبة والقانون وهو العنصر الذى سيعتمده ابن الشيخ في قراءته . لكن تحليلات الكتاب تأخذ طابعا حلزونيا يتنامى تدريجيا قبل أن يستكمل إيهابه وسماته، فكل دراسة تتناول جانبا لتقدم لنا في النهاية حصيلة متعددة الجوانب تبدأ بتجلية مكونات النص السريد واكتشاف أوليات إنتاج المعنى لتنتهي بإبراز دلالاته الجوهرية التي يمكن قراءتها وتأويلها على ضوء الاستعارة الكونية وعلى ضوء عناصر المتخيل والمتداخلة بين الثقافات.

في القسم الأول يتناول ابن الشيخ أربع حكايات بالتحليل المفصل ليوضح تحولات المعنى من خلال تحولات التركيب والبناء، ويركز جهده على تحديد خطاطات مولدة تفعل داخل كل حكاية وتتوفر على عناصر ذات وظائف متقاربة .

ويتوقف عند الوضع الاعتباري للفاعلين وللحدث داخل الحكاية، وعند بنيات الاستقبال من خلال حلقات المحكي وقراءاته الخاصة . وفي دراسة أخرى عن حكاية قمر الزمان وبدور يربط توليد المحكي واستراتيجية المعنى، فيوضح أن نموذج هذه الحكاية يتخلق من انبثاق المعنى الذي يحدد مشروعا يولد تحقيقه النص السردي . ويعتمد هذا النموذج على صيغة ثلاثية من الفاعلين يقسمها إلى : فاعل لـ، وفعل ب، ومخبر . وهذا التكوين الشكلي يسمح باستخلاص جدلية المعنى القائمة داخل الحكاية .

في القسم الثاني من الكتاب المعنون ب "تحولات المتخيل" يقدم ابن الشيخ من خلال حكاية حاسب كريم الدين، تحليلا مفصلا للفاعلين الثلاثة السياسيين رابطا كل واحد منهم بمنظور دلالي هو بمثابة مفتاح لاستجماع خيوط هذه الحكاية الطويلة . هكذا يحلل على التوالي : حاسب كريم الدين من خلال طقس المسارَّة و بلوقيا من خلال رحلته السماوية ، وجانشاه من خلال خيال الرغبة ويلاحظ المحلل أن هذه الحكاية المشتملة على ثلاث حكايات متباينة الموضوعات ومستقلة عن بعضها سرديا ، هي مع ذلك متكاملة على مستوى المتخيل الذي يجمع بين قصة العشق المستحيل والرحلة إلى السماء بحثا عن الحقيقة . وبعد أن يعقد مقارنات بين هذه الحكاية وبين أجزاء من أحداثها وردت في كتب أخرى مثل قصص الأنبياء للثعلبي، يخلص ابن الشيخ إلى أن

الحكاية لا يمكن أن تختزل إلى مشروع واحد بل هي نص تتجمع داخله الدلالات والفضاءات الدالّة . وعلى ذلك يؤكد بأن :

«الحكاية ليست جنسا سرديا وحسب، وإنما هي موضع لتشغيل جميع أنواع الأساطير . صحيح أن الحكاية تحكي وتأخذ الكلمة، إلا أنها وهي تفعل ذلك، تشخص وتحاكي وتجري الأشياء . والمشهد الذي تُعيد تقديمه يعيد الحياة لمتخيل يتكون فيما هو يفصح عن نفسه ...» (ص 299).

من هذه الزاوية لا تنحصر أهمية ألف ليلة وليلة في طرافة الحكاية أو حلقية البناء، بل تتمثل أساسا في "استراتيجية الخطابات" التي يتيح هذا الشكل إنتاجها ليجعل منها بحثا ثلاثي الأهداف وينتمي إلى طبيعة واحدة . وهذا البحث يطمح إلى اكتشاف أسرار الكون، وأسرار الآخرة وأسرار الحب والموت . من ثمّ يمكن القول مع ابن الشيخ، بأن حكايات ألف ليلة :

"لا تحكي بل تقيم تواصلا مع الرغبة . إنها تندرج في عمق الغياب وتسعى إلى إلغائه " .

إن هذا العرض الموجز لكتاب : "ألف ليلة وليلة أو القول الأسير" يوضح حجم الرهان الذي يتقصده الدكتور جمال الدين بن الشيخ من وراء قراءته الجديدة الرائعة التي لم تحظ على مستوى النقد إلا بقراءات متشككة في قيمتها الأدبية والفنية . وهو رهان لا يزعم صاحبه أنه كسبه لأنه يعي قبل غيره، أن أسئلة كثيرة ما تزال بحاجة إلى أجوبة وفي طليعتها تحديد وظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية سواء العالمية منها أو الشعبية، وتعميم تطبيق الخطاطة المولدة على نصوص حكائية مختلفة قبل صياغة نظرية كاملة لتفسير تَكَوُّنِ الحكاية وتوليدها .

إن هذه القراءة التي يقترحها ابن الشيخ تفسح أمامنا الطريق لنتملك ألف ليلة في إطارها الأدبي وحكايتها الداخلية المثيرة للخيال والمحَرِّضة على التأمل والحلم والاشتهاء.إنه يحيلهـــا إلى واقع مُكَثَّفٍ بذاته، مقنع بمنطقه وأولياته وعوالمه . ذلك أن :

"الواقعية لا تتمثل في أن يحاكي العمل الأدبي الواقع، بل في أن يغدو ذلك العمل واقعا " (ص 16)، وهو مفهوم يحرر الليالي من السلبية التي أسقطت عليها،

ويرجع إليها صوتها وكلامها لتمارس من خلاله حضورها الفاعل ، ومثل هذا المسلك في البحث والتحليل هو ما يتيح للثقافة العربية الإسلامية أن تستعيد ذخائرها الأدبية ضمن اهتمامات الحاضر وضمن أسئلة الصيرورة والتحول .

وبهذا الفهم العميق نضع حدا للرقابة غير المبررة التي تسلط من حين لآخر على ألف ليلة التي هي أسيرة التشويه والقراءة السطحية . ومثل هذا الكتاب، يذكرنا بأنها كلٌ لا يتجزأ، تضم مغامرات الجسد والروح، وتضج بأصوات الأمراء وصرخات الصيادين والإسكافيين والحمالين ... ومن خلالها وصلت إلينا هذه الحكايات المليئة بالمتعة والأسرار . وصلتْ مخترقة كل الحواجز ومتحدية مقاييس البلغاء المتجمدين والأخلاقيين المتطهرين . إنها بحق، وكما يقول ابن الشيخ :

«نَصٌ – مَلْجَأ، وفَضاءٌ يسمع داخله كلامٌ ظلَّ ممنوعاً بين جدران الثقافة العربية الإسلامية » .

المقدمة

الكلام انطلاقا من غياب

<<كل كتاب، حتى وإن كان شذريا، يتضمن، حسب بلانشو، مركزا جاذبا. ومؤلفه يكتبه بدافع من الرغبة و من الجهل بذلك المركز. والإحساس بلمس هذا الأخير، يمكن أن يكون فقط مجرد توهم ببلوغه. وحين يتعلق الأمر بكتاب للإضاءات يكون هناك من الأمانة المنهجية أن نحدد النقطة التي يبدو أن الكتاب يتجه إليها >>.

نحو أي قلب متوار، إذن، تتجه هذه الكتابات المتتالية ؟ فكل واحدة منها تندرج داخل نوع من الضرورة ، لاداخل منطق عبثي للتقديم (وهو منطق مايزال يؤخذ به ؟) ، فقد قررت دون أن أحيط علما بالسبب ، على أن هناك شيئا آخرينبغي فهمه في ألف ليلة وليلة ، شيئا كان علي أن أنتشله لأحتفظ به لنفسي . شيئا آخر يختلف عن الأشياء المملة التي وجدت منذ أمد بعيد .

كان الأثر الأدبي يبدو كأنه يغيب عني ، ويتركني بعيدا عن المكان الذي نسج فيه. وكنت ، بعيدا عن هذا الصمت المفاجىء، متيقنا أن هناك شيئا ما يقال ، وأنه لم يتوقف قط عن الإعراب عن نفسه. وكان علي أن أحاول الإنصات لما كان يكلم نفسه على هذا النحو، انطلاقا من غياب.

لقد أرادت قرون من القراءة أن يكون الأمر كالتالي : أن تحكي (شهرزاد) ألف ليلة وليلة لأحد الملوك لإلهائه عن مشروعه المشئوم المتمثل في أن يتزوج كل ليلة بإحدى العذارى ثم يعدمها عند الفجر.

لكن بما أن شهرزاد ظلت ، حكاية بعد حكاية ، مستمرة في الحياة ، وبما أن الملك صار قليل الحضور ، فإنه لم يعد يفكر إلا في الاستماع للمغامرة ، دون الانشغال برهانه .

تسلية عنيدة، فالحدث الحقيقي يسبق ظهور الرواية على مسرح الأحداث ويفرض لغته : الأمر يتعلق بمقتل ملكتين .

كان علي إذن أن أسائل هذا الشيء الذي يتكلم دون أن يجد آذانا صاغية ، لكي أصل إلى خلاصة مفادها أن الأمرلا يتعلق بإجراء يسعى إلى تجميع منتخبات من المحكيات (حكايات وقصص ، كما تسمى عادة ، وهي بالنسبة لي روايات !) ، وإنما

بحرب مستمرة ، ومعركة تشن من نص الى آخر . وجرائم القتل الأصلية لم تكف عن محاكاة المواجهة بين الرغبة والقانون .

إن ضرورة اكتشاف هذا الكلام السجين تفرض نفسها بإلحاح وتبرر ذاتها في نفس الوقت . وأعتقد أني فهمت السبب الذي دفع المنصتين والقراء ، منذ قرون خلت إلى الاستمرار في الإخلاص لكتاب تفتقر صيغته المتداولة إلى أية قيمة أدبية كبيرة . إننا هنا بصدد حدث يتعامل عكسيا ، وبإهمال مفرط ، مع مقولات الكتابة والانشغالات الاستيتيقية . ولايمكن أن نتذرع ، في تفسير هذا ، بنزعة شفوية تعتبر ممارستها ، حاليا ، مستنفدة .

ثمة إذن أمر آخر هو الذي ثبت على هذا النحو بعضا من آلاف سنوات الإنصات . من خلال استثارة للحلم ولاشك ؛ غير أن هذا ليس كافيا ولامقنعا . فالبرغم من أن لغة الليالي فقيرة، وأسلوبها تكراري ، وتركيبها تقريبي ، فإنها تظل مع ذلك عملا فنيا رائعا .إن تخلصها ، لهذا الحد ، من أي انشغال جمالي ، معناه تعيين فضاء آخر ينبثق منه جمال مغاير، لاتولده من ذاتها ، وإنما من رغبة الآخر . إنها مفاجأة قلبت نظام الأشياء.

وإذن ، بعد معرفة سبب بروز شهرزاد على مسرح الأحداث في دراسة أولى بعنوان <<الملك والملكة والعبد الأسود >> كان علينا أن نعيد قراءة كتاب الليالي باحثين فيه عن الظلال الهاربة. وبما أن كل الاحتمالات تؤكد على وجود مواجهة بين الرغبة والقانون ، فقد كان من الضروري أن نفهم الكيفية التي يتولد بها النص السردي الذي يعتبر موضوعا لهذه المواجهة . كان علي أن أكتشف آليات إنتاج المعنى . ومن ثم هذه الاقتراحات الأولى حول نظرية الخطاطة المولدة فيما يخص حكاية شمس الدين ونور الدين . وقد مكنني هذا من الكشف ومن دراسة وظيفة الفاعلين فيه ، وإيضاح البنية العميقة لحكاية تبدو في الظاهر تافهة ، لكن بمجرد تجاوز المعالم الخادعة لمقاييس السطح ، ينكشف لنا الأمر عن رغبة وضرورة تجعلان انبثاق المعنى حتميا .

إنها مغامرة للمعنى داخل صراع للخطابات تتلفظها شخصيات أصلية متصارعة ، هي مغامرة تتميز عن الانقلابات الناجمة عن الأحدوثة . إن ألف ليلة وليلة تدعونا ، وهذا هو أهم شيء فيها ، إلى تتبع المحكيات ، لكن عبر إخفائها للرهانات الحقيقية ، ولتطورات المعنى التي لا تتوافق مع مسار الوقائع . فوراء ما

يبدو للعيان ، تتولد أقدم الصراعات ، وصداها هو الذي لم يتوقف عن التردد من مصير إلى آخر.

وانطلاقا من هذا يأخذ كل شيء تضاريسه: إذ لم يعد الأمر متعلقا فقط بشخصيات وأحدوثات ومغامرات فردية ، وإنما بإبراز للدلالات الجوهرية للوجود. باختصار ، نحن بصدد نوع من الاستعارة الكونية . لكن دائما داخل هذه اللعبة المغوية لما يمنح نفسه وما يتمنع ، وداخل تلك الرقصة العاشقة للكتابة التي تجعل من الملامسة عناقا. فما يكاد النسق السردي يتخذ وضعا ما ، يثير الانتباه ، إلا ونجد تلهفا للحكاية هنا ، وتمهلا مبالغا فيه هناك . وسواء كان المختصر مكشوفا أو مواربا ، فلا شيء يتصنع الدقة ، حيث كل شيء يترسخ داخل حقيقة كان ينبغي فحصها ، كما يحدث في أعالي البحار مع تلك الأسراب من الأسماك التي تفر إلى الظلال الباردة.

إن قوة الأشياء ، إذن ، هي التي تحملني باتجاه روايات الحب : فهي تشكل جوهر الليالي نظرا لطولها وجمالها . ثم ما الذي يفضل الحب في خلق الاستعارات ؟ حللت إذن كيفية تولد المحكي واستراتيجية المعنى في <<حكاية قمر الزمان وبدور>> . فهذا النص يشتمل على خطابات ، يؤكد تفكيكها ، وبشكل حاسم هذه المرة على نفس الخلاصة : فالليالي لا يقبض عليها في الأحدوثة ، كيفما كان سحر هذه الأخيرة ، بل في استراتيجية الخطابات .

كما أن أي حكاية لا يمكنها ، مهما تعددت وظائفها ، أن تستنفد معنى الليالي .

فمن رواية حب إلى أخرى ، يستمر نفس الصراع ، ووفق أشكال مختلفة ، بين الرغبة والقانون . وسواء انتصر أحدهما في حالة أو انهزم في أخرى ، فليس للأمر أية أهمية . فليس الهدف هو تخصيص الحب بمصير سعيد أو تعس ، بل هو تشخيص التوله الشغوف سواء اختتم بالفرحة أو التعاسة . وستستمر شهرزاد ، دائما في الظهور لنتحدث عن خلود هذا البحث عن الذات.

هكذا ينكشف لنا الهدف : << فان تستيقظ ، كما كتب ، ه . طوماس ، معناه إدراك أنه كان هناك شيء موجودا على الدوام "(le promontoire. ص:551) . وهذا بالضبط ما يحدث مع الليالي ، فعندما نقرأ رواية حب ، يتملكنا إحساس بأننا

نستيقظ ، أي نعي، وبشكل مفاجيء ، أننا صرنا نسمع كلاما كان يحكى باستمرار. ولهذا السبب كان على شهرزاد أن تحكي قصة حب قمر وبدور، العاشقين الأخوين اللذين يشكل كل منهما نصف الآخر، ويقطنان في أمكنة تبعد عن بعضها بآلاف الأميال . عاشقان اجتمعا بطريقة خارقة، لينفصلا بعد ذلك ، ويواجهان الجنون كي يتعانقا ثم يتوهان عن بعضهما البعض متجهين بمصيرهما نحو منتهاه أي نحو تمزق الخنثى . إنها أسطورة عجيبة تتطرق لتعاسة الحب التي لا تحجم حتى عن ارتكاب المحارم .

إن الأمر يتعلق بمحكي . فشهرزاد لا تحكي : إنها تحاكي ، تعيد تمثيل المأساة من جديد . فهي ليست إلا مقاما حيث تشرع الرغبة في الكلام مرة أخرى . وهو ما يجعل الوقوف ، على الانشغالات ذات الطبيعة الفيلولوجية ، أمرا غير ذي قيمة . فدراسة اللغة والإشارة إلى اختلاف الروايات ، إلخ ، كل هذا مفيد دائما ، لكن دون تأثير على نص ينفلت لهذه الدرجة ، من روايته أو رواياته التي بين أيدينا . فهناك احتمال وجود عشر صيغ أخرى ، ستغطي نفس الجسد ، لكن دون أن تستنفد أسراره . إن مخطوط حكاية ما ، ليس إلا لحظة من حياتها . الكتابة لم تدفع بالخيال أبدا إلى حدوده القصوى .

هذه إذن هي عقدة هذا الكتاب ، لكن ربما ليست هي مركزه ، فحالما نفهم كيفية تولد المحكي ، وندرك استراتيجية المعنى ، ستطرح قضايا أخرى لن تحسم فيها الأولى ولا الثانية . وبما أنني خصصت روايات الحب الكبرى بتحليل ، يتلو هذا، فقد أثارت انتباهي في البداية << حكاية أبو صير وأبوقير >> التي تمثل دمجا هاما لقراءات مختلفة ومتراكبة داخل نفس المحكي ، فخصصت لها دراسة مختصرة، << قراءات خاصة والوظيفة الموحدة للمحكي >> تسعى أساسا إلى توجيه البحث نحو أصقاع لم تكتشف بعد . وسنكتشف هنا عينة من الأسرار ، صالحة لأن تقنع بوجود نزعة باطنية ، في الليالي، لرسائل موجهة للمسارة*.

هناك يقينا ، ما يفتن ، لاما يقنع . لقد تمكنت بعض الحكايات من إدماج شفرات سرية ، لكنها لم تستطع أن تدمجها جميعا ، ولا الأهم منها بالتأكيد . وعلاوة على

(★) احتفال يقام لإطلاع عضو جديد على بعض أسراز الديانات القديمة والجمعيات أسرية الحديثة(المترجمون) .

ذلك ، لايمكن اختزال الوظيفة الثقافية لليالي في مجرد نقل لغة خاصة بإحدى الزوايا المهنية أو الدينية.

لكن، إذا لم يقود البحث إلى جوهر اهتمامي ، فإنه يشير مع ذلك ، إلى مسألة يجب أن تبدو أساسية . فإذا كان بمستطاع الحكاية ، ان تستقبل رسائل ورموزا ، فقد وجب عليها كذلك ، أن تجمع تمثيلات متخيل مغرق في القدم .

أليس تجميع الأحدوثات هو الموضع الذي أودعت فيه ذاكرة حافظة ؟ وبهذا تأخذ كلمة رغبة التي استعملناها سابقا ، كل أبعادها في اندفاعة صاعقة ، بينما الغياب لم يعد يتكلم فقط عن الحب.

لقد بدأت أفهم لماذا صمد هذا الأثر المجهول ، الذي اعتبرته الثقافة العربية قاصرا ، في وجه الزمن ، متجاوزا مخاطر الشفوية ومتحملا امتحان الكتابة الكابت ، ذلك أنه حافظ على رجع كلام صار سجينا ، هو أشد كتمانا من الرغبة ، وأشد تدميرا من الحب . فالحضارة الإسلامية تحتفظ في قلبها بذكرى غريبة عن عصر آخر . إن الأمر يتعلق باحتفال مسارة من نمط شاماني . في دراسة مخصصة لحكاية حاسب كريم الدين بعنوان << كتابات المتخيل >> ، قمت بتحليل الاحتفال الذي منح للبطل كل معارف الدنيا ، بعد أن ابتلعته ، حارسته ودليلته ، ملكة الحيات . علينا أن نفتح العيون على الأشياء . إنه لم يظهر أبدا ، مثلما ظهر في هذا النص البالغ التعقيد ، قصور كلمة حكاية من جهة ، ثم إحساسي بضرورة التعجيل بتوسيع مجال التفكير ليشمل مجموع الأدب ، وربما الثقافة الإسلامية أيضا . وبمجرد تحديد حضور هذه الذاكرة المكبوتة ، توجب طرح مسألة كتابات المتخيل ، والتيقن من الكيفية التي استطاعت بواسطتها الأسطورة أن تنفلت من القبضة الحديدية لثقافة الفقهاء . في ظل تلك القبضة اللاهوتية، استمر قائما الحلم باختراق سحري للكون.

فضلا عن ذلك ، فإن احتفال المسارة ، الخاص بولد دانيال ، كان مسبوقا بالسفر العجيب لابن ملك ، عبرانيي مصر، إلى الآخرة ، وبحكاية الحب المأساوي للأمير الأفغاني جانشاه والأميرة بنت ملك الجن . إنها تركيبة مذهلة : فطقس المسارة ، ينعقد مع طقوس أخروية ، مع الجن والموت . ذاكرة يتيمة لا تكف عن ملاحقة النص بأصدائها. إنها ، من جهة أخرى ، ثلاث رحلات بحث لها نفس الطبيعة : أسرار الكون و أسرار الآخرة وأسرار الحب والموت . إنها دوما نفس الرغبة التي تقود الإنسان إلى

حدوده ، ونفس الفضاء الذي ذرعته الشخوص ، ونفس النبع الذي يبحث عنه بيأس . ولايهم ، في آخر المطاف ، إذا ما أخفق بولوقيا العبري في العثور على الرسول ، أو بكى جانشاه على قبر محبوبته أميرة الجن، فقدرهما لاينهي المغامرة ، لأن هذه الأخيرة لم يعلن انتهاؤها ، إذ ستتجدد بأشكال مختلفة.

وإذاك تبرز، حقيقة ، القيمة الشعرية لألف ليلة وليلة . فهي لا تحكي ، وإنما تحقق تواصلا مع الرغبة . إنها تندرج في قلب الغياب وتسعى إلى إلغائه . ويشكل نصها حدثا لافتا باعتباره يحطم الحدود . فهناك بين العالم الواقعي -أي المعيش فعلا - ومجال الرغبة - أي الممكن عيشه مستقبلا - مسافة ضئيلة جدا ولامتناهية ، دقيقة ومنيعة ، ووحدها الف ليلة وليلة تقدر على اختراقها : يسقط حاسب في حفرة ، يلتقي فيها بملكة الحيات ، سيدة الجحيم وحارسة الرياح ، أما بولوقيا فيمشي على البحار إلى أن يصل إلى القبر المحروس لسليمان ، قبل أن يزور الملائكة التي تحرس الكون ، في حين يقطع جانشاه ، بحثا عن محبوبته ، أصقاعا لا توجد في أي مكان من الأرض . إنها نصوص عبور ترسم جغرافية ميثية لايمكن أن يبرز تضاريسها إلا المتخيل وتمثيلاته .

وهكذا تمنح الأسطورة نفسها لقراءة ثانية . منقطعة عن إشاراتها الأولى وحركاتها المؤسسة ، تستمر ، رغم كل شيء ، في كامل وجودها . وحتى وهي يتيمة ومسجونة تظل حية مثلما يحيا الكلام على شفاه المتلفظ به .

<< أبدا لن يتحدث الأومينيديون *إلى الإغريق >> كتب موريس بلانشو مرة أخرى. فكيف أمكن لليالي أن تتحدث إلى العرب ؟ لن نعرف ذلك أبدا . المهم هو أنها تتحدث إلينا . إنها مبدئيا ، مفاجأة . فهي تشتمل على عدة لغات ، وكل شخص يجد فيها ما يظن أنه يبحث عنه . لكن كل هذه الأشياء تعتبر إشكالية وبالغة الحميمية لدرجة يصعب معها اعتبارها نموذجا مثاليا . إن ما يشغلني ، ليس هو العلاقات التي نعقدها نحن مع هذا النص ، بل العلاقات التي يعقدها هو مع نفسه . إنه فرق جوهري لكنه مشروع ممكن ؟ هذا يرجع إلى البحث عن الصورة التي يعطيها هذا الأثر عن نفسه وكيف يتشكل في متخيله الخاص . لكن أية مرآة وأي أثر ؟

* الأومينيديون : تراجيديا لإسخيل ESCYLE ٨٥٤ ق.م. تكون ثلاثية أوريستي ORESTIE. وصل أوريست إلى أثينا تطارده ربات الانتقام (أرينيس Erinyes) فأبعدت عنه أثينا شرهن بأن محضتهن الإجلال، فصرن إذاك الأومنيديات (الرفيقات). (المترجمون).

لو كانت المرآة هي ذلك السطح الذي ينعكس عليه الأثر ، في كل عصر ، فإن المسألة ستفقد قيمتها . إن اللحظة ، وهذا أمر معروف ، تؤول دائما لصالحها . والترجمات خير مثال على ذلك . ويتضح هذا من خلال ترجمات غالان ولاين وبورتون وماردروس ، وكثيرون غيرهم ممن فكك بورخيس محاولاتهم بذكاء *. فلم تحي الليالي في أنفس هؤلاء إلا مصادفة .

أما الأثر الأدبي ، فلا أعني به التحقق النصي في هذا المخطوط أو ذاك ، ولكن مجموع الآليات المعقدة ، تشابك الدلالات ، ومجموع التمثيلات المشكلة للوجود العميق لهذا الجسد الحي ذي النشاط المستمر الخصب ، وهو في طريقه إلى التبلور ، كما هو الحال بالنسبة لليالي . إنها كل يأتلف ، ويتداخل ويتحدث ، ويعبر عن نفسه دون حاجة لأي قارىء ، بل دون حاجة لوجوده حتى إن الليالي ، بوصفها بناء مجهولا ، شيدته عدة قرون ، وترسخ في ذاكرات قصية ، لايمكنها أن تحاكي إلا نفسها . وأنا لا أطلب منها أن تكلمني ، وإنما أن تفصح عن ذاتها ، وبناء عليه أن تدعني أباغث لغتها .

ليست <<الليالي>> صورة لواقع ضاع نهائيا ، ولادون هوية غير قابلة لأن يكشف عنها . كما أنها ليست انعكاسا لهذا العصر أو ذاك ، كما ظن ذلك المؤرخون الذين تفحصوا عينة من المواد المؤرخة التي تركت ، عن قصد ، في الهامش ، كي تخدعهم . وهي أيضا ليست تقليدات شاحبة لأهواء فانية ، أي تجميعا لبعض الذكريات الحائلة التي نسترجعها كي نستحضر ، من جديد ، مشهد التراجيديا الذي أقصي نهائيا من حياتنا . إنها لا تضفي وضعا إنسانيا على الرعب ، ولا نعثر فيها على << الديمومة الشفافة للخيالي >> ، وليست لها كذلك تلك الفضائل الواقعية التي تجعل التطهير الأرسطي العلاج الناجع لآلامنا ، وربما لكلماتنا . كل هذا يحيل على قراءة تخلي المأساة ، وهي تحاكيها ، من أي تهديد لا يطاق . واللدغة هنا تلقح جيدا سمها .

إن الواقعية لا تعني أن يحاكي أثر أدبي ما ،الواقعي ، بل تعني أن يصيره . فالليالي وهي تصهر متخيلها ، تتشكل داخله لتجعله يحيا . والتعزيمة حاضرة في كل

* الإشارة هنا إلى إحدى محاضرات بورخيس الهامة. انظر الترجمة الفرنسية (Conférence) فوليو (Folio Essais) غاليمار 1985 من ص (54 – 70) ترجمة فرنسواز روسي.

اللحظات . النص يتبخر ، أما الليالي فلا يطبعها هذا القصور . ولهذا فهي تستغني بشكل رائع عن كل مظهر <<أدبي>> . فجمال الملبس لايهمها ، وذلك لأن الأدب يعد ، في نهاية الأمر ، سورا يحمينا : إنه الدليل على أن زمن الحياة مغلق . فمدام بوفاري كانت ميتة حين بدأت تعيش من جديد موتها ، لحسابنا. إنها تتمة لعودات عاجزة .

بوصفها أثرا بدون مؤلف ولا مرجع ، تبطل <<الليالي >> لعبة التاريخ ، وتنفلت من قبضة الأفراد ومجتمعاتهم . إنه بمستطاعنا دائما ان نؤسس ، بأكبر قدر ممكن من البراعة ، شجرة الأنساب ، ونضبط المنابع ، ونتسلق كل مرة مرتفعات الذاكرة بإقدام ، لكننا لن نفسر اي شيء جوهري ، أي شيء من الكيميـاء التي يئن الحلم داخلها : هذا هو المتخيل الذي يتحول إلى كلمات ، وإذا بالكلمات تتحول إلى إشارات للوجود . فبين اللغة والحياة ، تجد الف ليلة وليلة ، وبشكل قطعي ، موضعها المأمول ، والامتداد الذي تتكلم فيه . فالحياة والموت ليسا إلا مراحل لحقيقة وجود واحدة . ودون أن تتأثر بالاستفهامات الصعبة -التي لا تتوقف أبدا - بخصوص حقيقة أصلها ، فإن الليالي ، تأخذ هي نفسها ، وضع المنصت للغات مفقودة ، هكذا تخترقها علامات مهمشة وأبجديات مفككة . وهاهو صوتها يعيد التكون ويصاحب حركات جسد يحيا من جديد . إن الأمر ، هنا ، لم يعد يتعلق بالقراءة .

ا- شهرزاد حارسة المكان

استضاف شهريار، ملك الهند والصين ، أخاه شاه زمانه ، ملك سمرقند . وتجهز هذا الأخير للسفر ، فلما ابتعد ، قليلا ، عن عاصمة ملكه ، قرر العودة ، ليلا ، إلى قصره ، فوجد زوجته بين يدي عبد أسود ، فضرب عنقي العاشقين ورحل .

وصل إلى مدينة أخيه في حالة حزن شديد ، في أمر لا يريد أن يعطي عنه أي تفسير . وفي يوم ما، وبينما شهريار في الصيد والقنص ، باغث شاه زمان الملكة، زوجة أخيه ، وهي تلهو مع عبيد سود . وقرر أن يقول كل شيء للملك الذي ضرب أعناق العشاق .

وقد قرر الملكان المخدوعان أن يجوبا الدنيا . ولما بلغا شاطىء البحر، أبصرا جنيا خارجا من بين الأمواج يحمل صندوقا أخرج منه شابة كان قد اختطفها ليلة عرسها نام الجني ورأسه ممددة على حضنها . رفعت هذه الأخيرة عينيها فأبصرت الملكين وقد سترهما ورق شجرة ، فأمرتهما بالنزول . وقد أجبرتهما على أن يحضناها الواحد بعد الآخر مهددة إياهما بايقاظ الجني ، ثم طلبت منهما خاتميهما كي تتم تشكيلة الخمسمائة والسبعين خاتما التي حصلت عليها من عشاقها رغم حراسة الجني.

وباقتناعهما أن لا شيء سيبطل دهاء النساء أو يمنعهن من الخيانة ، عاد الأخوان إلى الهند .فقرر شهريارالتزوج كل ليلة بشابة عذراء وقتلها فجرا . ورغم ذلك قررت بنت وزيره ، شهرزاد ، قبول الزواج منه .

الملك . الملكة والعبد الأسود

سيبدو من باب التناقض الحديث عن مشروع بخصوص ألف ليلة وليلة . فكيف سيتم الكشف عن نية مع وجود رؤية تنظمها . وكيف سيتم البحث عن قران بين فكر وكتابة في عمل أدبي دون مؤلف ، هو ثمرة نوع من التعاون الجماعي الذي توزع على قرون عدة ، وترسخ في الحضارات الأشد اختلافا.

وقد تم الحرص على أن تكون الليالي مختارات متفرقة ذات حدود متحركة انتهت إلى فرض مشروعية الكل . ولايمكن ، اطلاقا ، وضع هذه المشروعية ،موضع الشك ، مشروعية شيدت ، بشكل عجيب ، على دوام التخييل الذي احتوى المجموع ، القصة المشهورة للملك المخدوع وقصة الراوية الجريئة والممثلة ، هنا ، من طرف الزوج شهريار وشهرزاد .

وهذا التخييل ، بالضبط ، هو الذي نقترح تحليله للإجابة عن سؤال إذا ماكانت الليالي نتيجة صدفة أم أن وجودها جاء تلبية لضرورة معينة .

لقد اعتيد أن يشار إلى الصفحات الأولى من المجموعة بمصطلحات :

الاستهلال PROLOGUE

الحكاية الإطار CONTE - CADRE

الحكاية الذريعة CONTE - PRETEXTE

ومع نهاية القرن التاسع عشر استخدم الإيطاليون القصة .. (NOUVELLA PROEMINALE) أو قصة الجانب (NOUVELLA DE CORNICE) . وفي سنة 1909التجأ كوسكان (COSQUIN) إلى مصطلح الاستهلال-الإطار (PROLOGUE-CADRE) الذي سيفرض نفسه ، بشكل نهائي ، مما سيجعل ج.بزولسكي (J.PRZYLUSKI) يستعيره ثانية ، سنة 1924 . وفي سنة 1949 خصص ن.اليسيف (N.ELISSEEFF) فصلا قصيرا لإطار الليالي[1] . كما أبقت ميا

1 -Themes et motifs "des Milles et une nuits".

غـرهات (Mia. GERHARDT) على هذه المكتـسـبـات ، إذ درست قـصص الحب (loves stories) ، في هذه المجموعة ، دون أن تربطها بالحكاية -الاستهلالية[1]، ولأن هذا الاستـهلال سيفسر لنا ، حسب مؤرخي الأدب ، الكيفية التي التحمت بها محكيات من أصل مختلف ، ومن طبيعة متنوعة ، إلى بعضها البعض ، لسبب واحد هو كونهـا حكايات ، وذلك على مر العصور ، ومن خلال ورودها المتتالي . لم تكن هناك إلا وظيفة واحدة ، تلك التي أتاحت الانتماء إلى هذا الكل . فكل حكاية ترد على لسان شهرزاد تندمج فى هذا الكل . أو تنتهى إلى أن تصبح منه وذلك ضدا على أية احتمالية نصية .

فلم تعمل شهرزاد إلا على الامتثال لصيغة سردية . فهي لا ترقى إلى الخشبة كي تؤدي دور المرأة الشابة المهددة بالموت . وهكذا يبدو أن ألف ليلة وليلة قد اختارت أن تتموضع خارج مأساتها .

ويجب أن نبدي ملاحظة مفادها أن نفس الإجراء تطور بالنسبة لمجاميع من نفس الصنف . ففي سنة 1911 ، نشر غود فروي-دمنبـن (Gandefroy Demonbyne) ترجمة لمائة ليلة وليلة اعتمادا على أربع مخطوطات مغربية << لا تقدم أية معلومة عن أصل هذا العمل >>[2]

تبتدىء هذه المجموعة بحكاية تشكل ، وفق تعبير المترجم ، إطار مائة ليلة وليلة. وقد خصصت ذلك بإشارة مسهبة استعادت ، بشكل كامل ، خلاصات كوسكان. فاستهلال ألف ليلة وليلة ومائة ليلة وليلة قد تم << اختياره في تاريخ مجهول ، من طرف راوٍ ، كمدخل وكإطار لمحكيات من نفس المصدر ، وذلك تبعا لأسلوب شعبي جدا[3]".

1 - M.Gerhardt : the Art of Story Telling, a literary study of Thousand and the Nights (conte - lineaire) Brill, 1963, chap-II,p.p. 121-165.

2 - Les cents et une nuits, introd.XIV.

3- Id,Ibld, Histoire de fleur des jardins p.13 .

أما السؤال الوحيد الذي لم يطرحه غود فروي -ديمنبن على نفسه فيتعلق بضرورة هذا الإطار ، فلماذا تحتاج تشكيلة من الليالي إلى هذا التخييل كي تتشكل ، ولماذا هي في حاجة إلى هذه الحكاية المختارة ؟ في سنة 1980 قدم بول سباك (P.Sebag) طبعة جديدة لألف يوم ويوم لبتي لاكروا (Betis de la Croix) . وبإجراء مقارنة بين هذه التشكيلة ومثيلتها المتعلقة بألف ليلة وليلة، كتب، أولا، <<إن المجموعتين ليس لهما ، فقط، عناوين يظهر أنها تعطي لنفسها نسخة متطابقة، فلها، زيادة على ذلك، نفس البنية حيث تبتدئان بحكاية أولى تقدم سبب وإطار تعدد المحكيات الموزعة على ممر الليالي والأيام من لدن نفس الراوية ...>>[1] . وقد شيد <<بيتي>> ، بعد ذلك، استهلاله اعتمادا على حكاية <<فرج بعد الشدة>> حيث أدمج فيها شخصية المرضعة الراوية التي لاوجود لها .

وأخيرا ، استخلص أنه << {...} يمكن أن يكون للحكايات أثر آخر غير تسلية مؤقتة{...} فهي تثير في الذهن تطورات غامضة ، تجد الأرواح نفسها ، في النهاية وقد تحول حالها>>.[2]

لقد اخترنا هذه الاستشهادات لأنها تبين أن سباك، وقد انشغل برد الاعتبار لبيتي والإشارة إلى القيمة الأدبية لتعديلاته الحرة للحكايات التركية والفارسية ، كان قد ضيع ثلاث مناسبات لطرح مشاكل جوهرية .

-إذا كان الاستهلال هو دليل الحكاية، فهذا لا يمكن أن يعني اختزاله إلى مجرد مناسبة لقوله. إذا والحال هذه، فان "سباك" يفكر، دوما، من منظور إجراء آلي لإنتاج المحكي. ولفظ دليل الذي يستخدمه هو، بالضرورة، فكرة لمبدأ للتفسير. فلماذا يشتمل هذا الاستهلال على هذا الدليل ؟

-إن افتراء "بيتي" يطرح مشكلة تدخلات الراوي، وطبيعتها وحقولها. فلماذا تدخل "بيتي"، وبهذه الكيفية ؟ سنعود إلى هذه النقط بخصوص تدخلات مشابهة

1 -Les milles et un jourS, introd.p.7 .
2 -Id.Ibid,p.11 .

لماردروس ما هي هذه التطورات الغامضة التي يتحدث عنها سباك ؟ ففي الوقت الذي بدا فيه رسم زاوية تأمل جديدة، فان المؤلف ارتد إلى بتلهايم (Buttelheim) وإلى خطاب بسيكو-طبي هزيل، وهي المناسبة الثالثة الضائعة.

فعلا، إن المعرفة قد استنفدت، وهي تتساءل عن أصل "الحكاية الإطار" وتتابع هجراتها في كل الثقافات المتنوعة دون أن تتفحص، حقيقة، طبيعة دلالاتها التي اختزلتها إلى حالات أو إلى مجرد تيمات بسيطة، وحتى لو كانت عينة من هذه الأسئلة التي تطرحها ذات أهمية كبرى ، فإنها لا تمس ما هو جوهري ، لأنها لاتستهدفه ، فأدوات تحليلها ، هنا غير كافية .

لاأحد ، على الإطلاق، في مستوى حل المشاكل المتعلقة بنشأة التشكيلات التي نتوفر عليها. فصعوبات منيعة تطرح نفسها ، مثل التأريخ للحكايات حتي داخل حدود الثقافة العربية-الاسلامية . ماذا سيقال، إذا، عن الحكايات التي تظهر، فجأة، عندما يتسع حقل التحليل إلى فترات موغلة في القدم ؟

ولكن، لماذا لا نستفيد ،الآن ، من الوضع الحالي لجعله في صالحنا ؟ إن التنقيب «يفكر» اعتمادا على روايات نص تشكل ، شفويا، على مر القرون ووفق صيغ ليست هي صيغ الأدب المكتوب . فحتى اكتشاف مخطوطات مجهولة، إلى الآن ، لن يغير، دون شك، وفي الحقيقة ، من كون كلام حي يمكن أن يطفح، في كل لحظة، على آفاق المكتوب ، وأن يسخر من ملاحظاتنا . فاللباس الثقافي لحكاية ما، والذي قد يقترح تحديدا تاريخيا ، يمكن له ، هو الآخر، أن ينقلب من خلال الدلالات (إرادة القول) التي تسبقه أو التي عاشت بعده.

فلنتصرف ، إذا فى هذا الحضور الغريب الذى يربو عن ألف سنة كمحلى تسهر على تشكيل مجموعة . فما هى . إذا هذه الضرورة التى تشد الواحد إلى الآخر ؟ إنها هذه المسألة التى نعتبرها جوهرية .

وقبل أن نحاول الإجابة عنها ، من الواجب أن نبدي ملاحظة مفادها أن مؤرخي الأدب لم يروا في مغامرة شهريار، تقريبا ، إلا إجراءا مفتعلا يسمح للراوية بإنشاء

سلسلة من الحكايات . ومن بين نتائج هذا التصرف جعل الليالي أثرا أدبيا للتسلية ومناسبة ممنوحة للقارىء كي يتسلل إلى عالم سحري لشرف يحلم الجميع به. وهكذا اعتبرتها الثقافة الغربية بمختلف فروقها . ومع ذلك، فإن هذا لايترتب عنه أي حكم سلبي ، غير أنه يشير إلى ذكرى رهان هام قد ضاعت .

وقد وجدت الثقافة العربية-الإسلامية ذاتها ، كيفية أخرى لكبت هذه الذكرى. وقد خص ابن النديم ، في فهرسته، الجزء الأول من الفصل الثامن، لما أسماه ب<<الأسمار والخرافات>>[1]أعني الحكايات .

فالمصطلح الأول يشير إلى الأحاديث والمحكيات والمرويات التي تتداول أو تقص في السهرة. أحاديث ليلية إذاً، لكن المصطلح الثاني لا يصف، مطلقا، ظرفا بل محتوى. فالخرافة تعني هذيان عقل مشوش ، أو تخريف عجوز، أي كل ما ليس له معنى. وتنطبق الكلمة،أيضا، على الخطابات الغريبة التي تتضمن خرافة معنية تنشىء محكيات لا محتملة عن إقامة سرية بين الجن. وإن تسميات أخرى ، مثل حكاية ، لا توصل هذه الايحاءات. فلا يبقى عندنا شك بأن الثقافة العربية-الإسلامية قد جعلت الحكايات تحت الرقابة، وقد جعلت منها أدبا للأطفال، أو تمرينا للتسلية، غير جدير، دوما، بالاحترام، ولم تعتبرها أبدا، جزءا متمما لها. وحتى في أيامنا، مثلا، في الجامعات، فإن هذه النصوص لا ينظر إليها على أنها جديرة بالتحليل، كما أن البحوث التي خصصت لها، بالعربية، قليلة.

إذاً، من الضروري، التذكير بأن هذا الأثر الأدبي الموصوف ب<<التسلية أو الهذيان>> ينفتح على تراجيديا تسببت في مقتل ملكتين وكل العبيد ، من رجال ونساء القصر وأزيد من ألف شابة من المملكة. فلمدة ثلاث سنوات، كان شهريار، العاهل الساساني على جزر الهند والصين، يتزوج، كل ليلة، عذراء، يفتض بكارتها ثم

١ - النص العربي، أو ترجمة بيار دودج (Bayard Dodge) منشورات جامعة كولومبيا، 1970الجزء ص17.
وهناك ملاحظات أخرى يمكن ابداؤها، بخصوص هذا الفصل . فهذا الجزء الأول نفسه يعطي لائحة عشاق مشهورين، وأخرى لغرام البشر والجن. وقد خص الجزء الثاني للسحر ، أما الثالث والأخير فلكل أنواع المصادر ذات الملامح المشتركة بالمواضيع المشار إليها في الأجزاء السالفة.

يضرب عنقها . فكيف لا نندهش أمام النموذجية المرادة من وراء أفعال منقولة، بشكل جاف، في أربع صفحات من نص يتكون من 1399 صفحة في طبعة دار العودة[1]، بيروت.

-فالأمر يتعلق بزوجتين ملكتين . وخيانتهما تمثل جرما في حق النظام الديني والخلقي والسياسي والاجتماعي. وبالمس بشخصية الملك، فإن أسس كل سلطة تغدو مهددة.وهو نفس شعار كل جماعة بشرية معرضة للخطر .

-وهذه الخيانة الملكية قد ارتكبت مع عبيد ، ومع عبيد سود ، زيادة على ذلك ، مما أضاف إلى الاضطراب الفضيحة والفسق.

-والعقاب ليس فرديا بل جماعيا. فقد تم سفك دم العبيد ، من جهة ، وبعد ذلك نفذ حكم الإعدام في الملكتين ، أما الملك فقد شرع في إبادة كل جنس ، وبالتالي كل كائن بشري . ولنضف إلى ذلك أن تنفيد حكم الاعدام جاء مسبوقا بافتضاض البكارة ، اغتصاب مبرر يربط الدنس بالموت .

-فالليالي ، بحصر المعنى ، تبتدىء ما بعد المأساة التي لا نخبر إلا بحلها . فالملكتان المتهمتان ليس لهما إسم حتى . فلا شيء يوضح كيف حدث أن استسلمتا لعبديهما في حالة لهو منظمة لا يمكن أن تخطئها العين . يبدو أن كل شيء محضر لتحويل الانتباه ، كي لا تصير هاتان المرأتان ذاتين نشيطتين في فعل التلفظ . وإذا لم نضف ، بالفعل، إلى خيانتهما إلا دلالة سالبة، فإن هذه الخيانة تتحول إلى مجرد ذريعة للإخراج : فالملكتان تخونان كي تمكنا شهرزاد من أن تنقذا بنات جنسها ، وأن تجعلا الملك، تحديدا، دائم التلهف على ما سيأتي. هكذا يتحول الاستهلال إلى آلة ، ويصير أسلوبا لإنتاج الحكايات .

لكن هل علينا أن ننسى الملكتين اللتين لا اسم لهما ، كيف فعلت شهرزاد ذلك وهي التي جاءت لتلهية الملك عن مشروعه المشئوم ؟ هل يجب علينا أن نهمل ، كذلك ، رغبة في المواجهة وألا نجعل منها إلا لسانا راويا ؟ لأن هناك حقيقة غريبة جدا مفادها

1- العودة 1/25 ماردروس، لافون 1 ,1980/.36.

أن الليالي تظهر وكأنها لا تترك أية مناسبة للإلحاح على طبيعة النساء المنحرفة . وقد خصصت لخداعهن سلسلة من الحكايات ، اثنتان تصفان مشاهد مواقعة للحيوانات (Zoophilie) ، غير أن التراجيديا الأصلية هي التي يحددها نص الليالي نفسه ثانية.

ويتعلق الأمر بقصة الشاب المسحور التي جاءت في حكاية الصياد والعفريت، فنحن في الليلة السابعة[1] ابن الملك محمود ، سيد الجزائر السود ، يخلف أباه ويتزوج ابنة عمه. ولما فوجىء بحوار الجاريتين علم أن زوجته الشابة تخونه. وفعلا، كانت تلحق، كل ليلة، بعبد أسود ، ذمامته منفرة، وكانت تستسلم له على الرغم من تصرفاته السيئة معها . وقد فاجأ الملك المخدوع العاشقين فجرح العبد جرحا بليغا وتركه شبه ميت. استقبلت الملكة عشيقها وبنت له مدفنا في غرفتها الخاصة، واخلصت في معالجته ليل نهار وهي لاتكف عن البكاء . ولأنها كانت تتمتع بقدرات سحرية فقد مسخت الجزء السفلي من زوجها ، وصارت تذيقه، كل يوم، مائة ضربة بالسوط. وكان هناك سلطان آخر هو الذي أنقذ الملك، قتل الزوجة وأجهز على العبد.

ينبغي أن نبدي، هنا ، سلسلة من الملاحظات :

-تتعلق السلسلة الأولى، من الملاحظات، بالتمثيل الذي أعطي لهوى الملكة، فانحرافها جعلها تفضل قبح العبد ، قذارته، عنفه ودنائته على وسامة الأمير، بذخ قصره وحنانه ونبل روحه. وحتى وفاء العاشق المحتضر يعزى إلى هذيان جنوني يخرب القيم الخلقية والاجتماعية والسياسية . فالبهيمية وحدها هي القادرة على تفسير مثل هذا الضياع في العقل.

-إن الملكة ، مثلها مثل الزوجات الملكية، في " الحكاية الإطار" ، لا يتم عرضها إلا من جانب هواها ، وليس لها من وجود إلا فيه، فليست بشخصية إنما هي شكل، الشكل-الرغبة الممثل لنموذجيته. فلا شيء نعرفه عن هذا المخلوق المعروض في اللحظة التي انقضى أجله، فمنع من الكلام. بمعنى أن لاشيء، مرة أخرى، يأتي، ليقول لنا لماذا استسلمت الملكة لعبد.

-السلسلة الثالثة من الملاحظات: هذا العبد أسود ، هو الآخر. ونتيجة لهذا الجرم العظيم للملكة يوازيه هذا الاختيار الشائن والبريء تقريبا. فبالإضافة إلى أنه يلح على انحراف الممثل لنموذجيته. فلا شيء نعرفه عن هذا المخلوق المعروض في اللحظة التي انقضى أجله، فمنع من الكلام. بمعنى أن لاشيء ، مرة أخرى ، يأتي ، ليقول لنا لماذا استسلمت الملكة لعبد .

-السلسلة الثالثة من الملاحظات: هذا العبد أسود هو الآخر. ونتيجة لهذا الجرم العظيم للملكة يوازيه هذا الاختيار الشائن والبريء تقريبا. فبالإضافة إلى أنه يلح على انحراف الزوجة ، فإنه يبرىء الجنس الذكوري من أي تواطؤ يهين الكرامة . وعلاوة على ذلك ، فهو يربط قيمة البهيمية الأنثوية بموضوعه القوة " الإفريقية" التي تظهر، مرات شتى، في الليالي لكن بقليل من التوسع . ومع ذلك ، فهي حاملة، دوما، لنفس الدلالة(1).

- أما السلسلة الأخيرة من الملاحظات فتستند إلى النتائج المشئومة للهوى، فالأمير تحول إلى حجر، والجزائر صارت جبالا أما السكان فقد مسخوا إلى سمك، والعاصمة أخليت من سكانها ثم خربت . فبالاضافة إلى خصي الأمير (عجز فردي) ينضاف تخريب المملكة بكاملها، كما هو الحال، رمزيا، مع رجولة الشخص الذي يمثله. فالخطيئة ولدت الرعب. وفي هذا كله مادة تبعث، حقيقة، على الدهشة ، فاستهلال الليالي استخلص، بشكل قاس، مأساة لايبدو أن أحدا اهتم بها، وأن الراوية المكلفة بالحصول على عفو العاهل المهان تتعجل في حكي قصص لايمكن إلا أن توافقه، بشكل منطقي، على شعوره بإزاء النساء. وألف ليلة وليلة ليست وحدها التي تقذف بنا في هذه الحيرة .

1 - (اعتمادا على نصوص الجاحظ والمسعودي وابن الوردي وابن خلدون ، بالإضافة إلى آخرين، سيكون من الممكن إنجاز لائحة تمثيلات الأسود في الأدب العربي . يمكن للصورة أن تتنوع، غير أن هناك ثلاث سمات مشتركة بين الجميع : الحيوانية والشهوانية والفسوق. ولنسجل بان الاعتقاد بالقوة الجنسية للأسود يصاحب ،دوما، الإشارة إلى الرغبة الملحة للمرأة (الشهوة) التي خصت بسلسلة من الحكايات. وهذه الحكايات هامة جدا لأنها تضع تحت الضوء حالات من مواقعة الحيوانات (Zoophilie) ، العودة، ماردروس 1,sq. 808.

فمائة ليلة وليلة، كذلك، تبتدىء بمأساة خيانة مضاعفة ارتكبتها زوجتان محبوبتان استسلمتا لعبدين أسودين . وهذه التشكيلة تشتمل، بالإضافة إلى ذلك، على قصة الحب المرعب لوضاح اليمن، ذلك أن أبا فاضل دفن عشيق ابنته حيا تاركا هذه الأخيرة تموت ببطىء . في الحقيقة، إنه قدر غريب ذاك الذي يبدو أنه يربط مأساة أولى، بذلنا ما بوسعنا لنسيانها، بمأساة ثانية تم بعثها، من جديد، مع أول مناسبة أو تلك التي تنبعث من تلقاء حركتها ؟ فهل هذه هي القدرية التي ستتحكم في النص الحكائي (contique) ؟ قبل الاجابة عن هذا السؤال، من الضروري استدعاء مثالين من صنف آخر لكنهما سيردان في تحليلنا، بشكل قوي .

يدمج ماردروس، في ترجمته لألف ليلة وليلة، القصة الجليلة للأمير (Diamand) (جوهر) التي لم تقرها أي طبعة عربية ولم تدافع عنها : يتعلق الأمر بحكاية هندوكية (Gul o sanawber) ترجمها غارسن دوطاسي (G.De Tassy) خلال القرن الماضي. ولنذكر، بإيجاز، بأحد فصول هذه الحكاية : الملك سيبريس يبسط نفوذه على المدينة الإفريقية واق واق . كان متزوجا من أميرة، بنت ملك الجن اكتشف أنها تتردد، كل ليلة، على كوخ بئيس يسكنه سبعة زنوج . قتل الملك ستة منهم على الرغم من انحياز زوجته ضده، أما السابع فقد فر، وصار موضوعا للغز الذي يجب على الأمير جوهر أن يجد له حلا. وأما الملكة فستمسخ بدورها، إلى كلبة[1].

هذه القصة تعيد إلى الأذهان، خيانة ملكة، خيانة زينتها، إذا أمكن القول، الطبيعة الشيطانية للملكة والطابع الجماعي لأفعالها الجنسية. وهذا السبب كاف جدا كي يبرر اختيار ماردروس، لكن، هل يمكن أن نذهب أبعد من هذا، لأننا بينا:

-أن هذه الحكاية توظف الصيغة الثلاثية (Mode triadique) لتوليد المحكي الخاص بالمحكيات الكبرى للحب في ألف ليلة وليلة[2].

1- ماردروس، 778/11 .

2- توليد المحكي واستراتيجية المعنى في ألف ليلة وليلة، لاحقا، ص100..

-وأنها ، مثلها مثل هذه المحكيات، تبرز للعيان هوى طاغيا يدفع الشخصية للبحث عن موضوع حبها. وعلينا أن نلاحظ، بهذه المناسبة، أن حكايتين أخريين ترجمهما "غارسن طوساي" ترويان مغامرات[1]من نفس النمط . وقراءتها تقنعنا بحقيقة ما: يمكن لهذه المحكيات أن تندرج في الليالي دون أن يجد أي كان ماذا يقوله بصددها ليس، فقط، بسبب تشابه الظروف ، ولكن بسبب هوية الآليات التي تولدها وهوية صيغ انتاج دلالتها.

بتعبير آخر، فان ماردروس اختار حكاية لا تندرج فقط، في الليالي ولكنها تنضم إليها. فلدينا ،هنا، بشكل حي (In Vivo). إذا أمكن التعبير، ممارسة الراوي الذي تم توحيد اختياره، بشكل صارم، من قبل الاستعدادات العامة المتحكمة في تشكيل الموضوع. إن نداء المعنى (الذي سنعود إليه) هو الذي يقيم الربط.

ونفس الملاحظة تنطبق على بيتي (Petis)دولاكروا. وقد كان "سباك" قد لاحظ أن ألف ليلة وليلة ولدت في عقل الاستشراقي الفرنسي مثلما كان يمكن أن تولد في عقل كاتب فارسي[2]". إثبات يجب تلقيه، مع ذلك، بكثير من التحفظ ، بيتي كاتب من القرن الثامن عشر ، وليس براو فارسي قروطسي، دعكته، بشكل مغاير، ثقافة أخرى، غير أن افتراء بيتي يبقى ، مع ذلك هاما: فهو قد ركب حكاية استهلالا من عناصر متفرقة ، وابتكر راوية مرضعة. ويبدو وبشكل كبير، أنه لم يفكر إلا في إجراء ميكانيكي . ويبقى أنه وضع هذه الراوية بالقرب من شابة غارقة في صراع حاد : فقد اقسمت على الامتناع عن الحب لدرجة أنها تعتبر الرجال كائنات غير جديرة بالثقة. وهذه القيمة تنتمي، بوضوح، إلى الدلالات المنظمة لنص الليالي .

فكيف التوفيق بين تكرار المأساة والمشروع الرسمي لشهرزاد ؟ فإما إن هذا المشروع جاء من أجل أن تنقذ شهرزاد نفسها ومنع الملك من وضع تهديده موضع

1-Hir O Ranjhan اليغوريات، محكيات شعرية وأغان شعبية مترجمة عن العربية والفارسية والهندوكية والتركية لغارسن طوساي، ط٢، باريس 187: Les aventures de Kanurup من ص 211 الى 306، Gul O Sanawbar(وردة وسيبريس (Rose et cypres) من ص432 الى 480. انظر كذلك Hir O Ramjhan من ص 481 الى 516.

2- م.مذكور، ص16.

التنفيد. وبالتالي لن نفهم، جيدا، ما هو الزيغ الذي جعلها تضع العاهل في الظرف ذاته الذي أدى لقراره، أو أن الربط الواقعي، لما سنسميه ، من الآن فصاعدا ذريعة نص الليالي (PRETEXE) قد انقطعت، وإذ ذاك لن تكون شهرزاد إلا تخييلا فارغا من المعنى يروي أية قصص لمستمع لا ذاكرة له، هو الآخر، ولكن ما إن نتعمق في الفرضيتين حتى يستقر الغموض في صلب كل واحدة منهما، لأن شهرزاد، في الحقيقة، تحكي، كذلك، قصصا تبعد الخطر، أو يبدو أنها تبعده. والزوجات الفاضلات، في الليالي، هن الأخريات أكثر عددا من الرجال المتهتكين. وعلى أية حال، فلم تعهد الثقافة العربية-الاسلامية للحكايات خطابا أخلاقيا، وبحذرها الشديد من الطبيعة الانثوية وضعف الذكور فقد أوكلت للثقافة العالمة دور معالجة الهوى. وقد صنفت الحكايات في صنف الهذيان لأنها وجدت في خطابات غيرقابلة للمراقبة وأساليب للتفكير جد مؤذية. وهذا يتجاوز مجرد إجراء وقائي، وقد وصف الفقهاء نصا منحرفا بأنه تافه كي يبطلوا آثاره، وقد وقع كلام شهرزاد في فخ جهاز ثقافي ذراه (Atomiser) وأفرغه من المعنى. وبقطع صلة الليالي بالمأساة التي ولدتها فإنها تقدم نفسها، أوقدمت، على أنها مجموعة غير متجانسة من المحكيات المتنوعة غير محتملة وغير واقعية بالنسبة لبعضها البعض. فكيف استطاع نص الليالي أن يصرف النظر عن المخططات المتخذة، من قبل، وأن يحافظ على العلاقة الجوهرية مع نصه القبلي؟ وكيف ادمجت شهرزاد شخصيتها في الليالي، وهي التي لا تشبه إلا مجرد إجراء حكائي.

وكي نحاول الإجابة عن هذه الأسئلة لن نتساءل عن مصدر هذه المجموعة من الحكايات . نلاحظ أنه يندرج، منذ الأصل، في لعنة نموذجية تضغط على الزوج البشري. فإن الثقافة العربية الإسلامية تحمل مسئولية التعاسة للمرأة. ونحن نعرف أن رعب الخيانة له جذور عميقة جدا وأن ثقافات سابقة قد عبرت عنه، تقريبا، بنفس الطريقة، إلا أننا نشتغل على نص عربي ونحن نقدم مساهمة لأولئك الذين سيباشرون تأملاً أشد اتساعا. يبدو، إذا، وانطلاقا من النص-الذريعة، أن الليالي تجعل من المرأة سيدة نفسها تترك نفسها تنقاد لغرائزها وتشكل تهديدا للنظام، والقانون الذي يضفي

الشرعية على هذا النظام. ورمزية الشخصيات توضح هذا المقترح والاثبات الناجم عنه: فالملك والملكة والعبد الأسود يشكلون الحلقة التي يتم الخروج منها وصورة فقدان الأمل ترتسم أمام أعيننا. هذا في ما يتعلق بالتمثيل الثقافي للمأساة . فنحن نتلقاها كما تقدم إلينا دون أن نناقشها ، أي دون أن نبحث عن الذي يحركها في نسق الايديولوجيا المهيمنة، غير أنه من المسموح لنا أن نتساءل عما تخفيه. فالمرأة تجر إلى النص-الذريعة بسبب خيانتها ، خيانة أشد مشهدية لأن من ترتكبها شخصية نموذجية، هي شخصية الملكة. هنا ، بالضبط، حيث يبرز مخطط هذا النص المتميز بانقلابيته غير المنتظرة، ذلك أن النمذجة المشار إليها يمكن أن تشتغل في الاتجاهين، وتنقلب ضد أولئك الذين يستدعونها كي يحسنوا الاتهام. والنص يحتفظ، في الذاكرة، وبشكل عنيد بذكرى رغبة مثالية أكثر من القانون الذي يقمعها ، وقوية، بما يكفي، من النظام الذي يخشاها. وشيئا فشيئا ، فان المقترح الذي يضعف الهوى يمكن أن يشرع في تمجيده . وقصة الشاب المسحور تقدم تمثيلا رائعا لهذا التأويل المستعاد مقلوبا. فرغبة الملكة في العبد الأسود الجريح تجمع كل سمات الحب النموذجي وشجاعة وإخلاصا وصراعا شرسا ضد الموت، ورغبة في تدمير العالم الذي يهدد المحبوب. فنحن، فعلا، أمام بطلة من المطلق، ولكن يكفينا أن نذكر شخصيات أخرى تشبهها ، في الليالي.

وحده النظام هو الذي يصور هذا الهوى كي يحط من قيمته، ويمنع، بذلك، عرضه؛ غير أنه من السهل تعرية هذا الحب من لباسه الثقافي فرمزية الخزي تضفي على المرأة، وتصرف العاشق، كل صفات الفضيحة. فاجتماعهما لايمكن أن ينظر إليه إلا من خلال شبكة من القوانين ليس هو قانونهما. فطبيعة هذا الزوج مقنعة، وحضورها مرفوض في منطقة محرمة عنه. وهكذا ، فان الملكة التي حرمت من اسمها هي "دوليليت" جديدة لايمكن أن تسكن إلا في موتها.

فاللباس الثقافي للشغف ليس إلا إجراء، من بين إجراءات أخرى، لإقصاء الشغف ووضعه موضع محاكمة، غير أن القاضي لا يفلت من الضحية، وهذه ملاحظة أساسية بالنسبة إلينا فالمحاكمة تدين المتهم لكنها تمثل فعله وتعيد خطابه إذ تتحول إلى مناسبة تقدم للرغبة كي تنتقل مرة أخرى.

وكيف لها أن تكون، بشكل آخر، فالتمثيلات المتنافرة متصلة، بشكل لا فكاك عنه، مع بعضها البعض. ولايمكن أن يتم تحليلها إلا في إطار مواجهتها. وبذلك تبرز سلسلات السمات المشكلة لها، تباعا، وترتسم استراتيجية خطاباتها، وتظهر توتراتها وتغيراتها.

من هذا التنافر النظري تولد الحكاية. فلو كانت الرغبة لا تنبثق ولا تحيى إلا من ذاتهـــا، فلن تكون، هناك، حق في الكلام. فليس ثمة رؤية مـــرحـــة (EUPHORIQUE) وتبسيطية للرغبة، في الليالي. فلم تكن الحكاية في خدمة الحب. بل إنها، على العكس، تعزله وتتركه صحبة أوهامه وتردده ومغالاته. كما تعمل على نقل الورع والاخلاص إليه، فالرعب يمتزج بالجمال غير أن الحكاية تكشف، بهدوء، عن الروح الإنسانية.

ليس من واجبها أن تقول لنا رغبة سعيدة، لكن قدرها أن تنتهي، دوما، بالشكل المرغوب فيه لأنها لاتشرع في إضفاء الشرعية على الرغبة، بل تنفتح عليها كي تنقال، وهو أمر مختلف تماما. فهي لا تقوم بتصحيحه ولاتبرره، انما تقلبه في كليته وتتابعه في مصيره. ف"عزيزة" تموت بحب لم تبح به، و"عزيز" أخصته حبيبته حينما خانته. أما "حليمة" فقتلت بسبب خيانتها. و"قمر" أضاع "بدور" التي عشقت، مثل "فيدر" (PHEDRE) ، ابن ضرتها، لكن "أنس الوجود" اجتاز العراقيل وعثر على "الورد في الاكمام" ، بينما اختفى ياسمين وعشيقته دون أن يعودا إلى عالم الناس. وربما يكون هذا الحل هو ماينبغي أن نتأمله.

وسنجري اختصارا للوظيفة الحكائية لكن مع احتفاظنا بحل نهائي. فليس من واجب هذه الوظيفة الحكائية حل مشكلة ما بمعنى أو بآخر. فالحكايات موجودة لإن هناك معنى يخلق تعارضا مطلقا وقطيعة. ولن تكون الحكاية في تركيبها الحكائي وتحديداتها التاريخية واختياراتها الرمزية إلا شكلا عابرا يرسم، بالفعل، دلالة عبرتاريخية (transhistorique). فهي صورة مقعرة لسمة لا تقبل اختزال الوعي البشري.

وليس من باب الصدفة أن تفرض الرغبة نفسها، في غالب الأحيان. ولأن الحكاية في ألف ليلة وليلة تولد من تدفق المعنى فإنها لا تذوب في خلاصة ما. فنهاية أحدوثة ما (Anecdote) لا تفصح عن انغلاق المعنى، فسيكون هناك، على الدوام، ألف ليلة وليلتان من أجل استقبال ميلاد جديد للكلام. الشخصيات تنسحب إذا ماانتهى العرض، وستصعد مع أول إحساس بالألم.

قتل الملكات دليل على انتصار الأحدوثة، غير أنه ليس سوى لحظة عابرة: إذ هو وضع حد لقدر فرد ما، ولأن المعركة ستأخذ أشكالا أخرى[1] فلن، نعرف، أبدا، كيف نختزل انبثاق معنى ما.

وهذا ماسيقع، بالفعل، في كل سلسلات الحكايات التي شكلت، لحد الآن متننا لإيضاح نظريتنا عن الخطاطة المولدة (Schema generateur) . وقد ركزنا، بخاصة، على "قمر الزمان" و"بدور" بأن خصصنا تطويرا لصراع الدلالات واعتقال النص من طرف خطابات تتخاصم حوله. فنحن، هنا، واجدون مبالغة في عرض الرغبة، بشكل مبتذل، وكثيرا من الكاريكاتورية التي تضفي طابعا مسرحيا على المحكي. فالخطابات تستولي على المخططات السردية، وتفرض قراءة سرية على ملفوظات بريئة بشكل جلي. بإيجاز إنها تشكل نسيج دلالاتها الخاصة، فالطاقة ليست طاقة شخصيات، وانما هي طاقة كتابة خنثوية، إذا أمكن التعبير. فخطاب القانون وخطاب الرغبة يتعايشان فيها، ويمكن لهما أن يفصحا، من خلالها، عن صراعاتهما وتناقضاتهما، ولكونهما متصلين، بشكل لا فكاك منه، فقد أوجدا في الحكاية كي يتصارعا على الموقع المميز ليخوضا حربهما[2].

1- وقد أثبتنا أن أبطال هذه الحكايات ليسوا بشخصيات مرتبطة بالمحكي، ولكن أشكالا منوية، بالكامل، في معنى. وقد كتبنا (ص.105) :

"تسمو الحكاية بتمثيلها الى مستوى الشكل المطلق والمجرد الذي يعبر عن نفسه خارج الأفراد واستعداداتهم الخاصة. فهم معبأون، كفاعلين، لخدمة مشروع يتجاوزهم " فالمحتويات الحكائية (Anecdotiques) لن تستنفذ التحليل مثلما أن حل المحكي لا يعبر عن اندثار المعنى"

2- يتحاربان أو يعلنان عن انجذابهما تجاه بعضهما البعض ولن نذهب أبعد من هنا. فالزوج المحرك الذي يولد المحكي موجود ها هنا.

وبذلك، فان شهرزاد تسترد وظيفتها الحقيقية: حارسة المكان فهي تواجه الموت لا لكي تنجي نفسها لكن لتحتفظ بالكلام. وعلاوة على ذلك، فانها لاتمثل النساء ولكن كل كائن له رغبة . إن الرجل والمرأة، في الحكايات، ذات الخطاطة المولدة، يندفعان نحوهواهما سواء بسواء. وقد نبهنا أن كل هؤلاء العشاق ينطلقون دون معرفة بالغاية من هدفهم، فقط لأن شخصا ثالثا استحضر ذلك. وذاك ما يمحو، بجرة قلم، الفضائل حسب الجنس، وذاك ما يعطي، من جديد، معنى لقرار شهرزاد لمواجهة الملك. فهي تحافظ على وجود نص ممكن، أي نص غير مكتمل قطعا. هو مكان ذو سياج حيث تتجدد المغامرة، وتتبارى اللغات الغريمة مع بعضها البعض، وتتسع الأنحاء التركيبية وتتحطم وقد أضحت غير متأكدة من قواعدها. فالنص الذريعة لا يميزبداية الأثر الأدبي لأن مجيء المعنى سابق عليه وهذه الاستراتيجيات هي ما يكون الحكاية وما يصير جوهرا لها. فالحكاية لاتدشن، إذا، جنسا أدبيا ولاتروج لأحدوثاته لأنها ليست مقولة إستيتيفية ولاتجربة منعزلة.

وهذا ما يستدعي، بالضرورة، التمييز بين منظومة المحكي وبويطيقا المعنى. وقد أمكننا أن نوضح تطور المعنى وأن نموضع الانجاز اللذين ينتميان إلى وظيفتين مختلفتين[1]. فتحت أغطية المحكي هناك جسد المعنى، ولن ندرج، من جديد، علاقة العلامة بمرجعها. فالعلائق القائمة بين المحكي والمشروع المولد هي من التعقيد بمكان، وكنا قد شرحنا هذا. أما فيما يخص ما يشغلنا اليوم، فلنستخلص من هذه الملاحظة الخلاصات الواجبة.

وبتسمية الصفحات الأولى من الليالي بالاستهلال، الحكاية الإطار والحكاية الذريعة الخ.. فان مؤرخي الأدب لايهتمون، في أحسن الحالات، إلا بالمحكي، وفي أسوإ الحالات يخلطون التخييل بالنص، والعرض بالجوهر. فقصة الملكين المخدوعين لاتقدم أسلوبا للتضمين خاصاً بتشكل المتن المسمى ألف ليلة وليلة، فهي تجعل المرء

1- انظر لاحقا، ص 115 "فاعلو العجائب" . وسنلاحظ فيما بعد أن منطق المحكي يمكن أن تكون له فترة تأخر على تشكل الدلالة و"أن زمن الحكاية هو ما يسمح لمنطق الأشياء باللحاق بضرورة المعنى"

يعتقد بوجُوده، بإيعاز من خطاب الملوك، أي خطاب القانون، لأن هذا الأخير يريد أن يستحوذ على النص كي لا يدع مكانا إلا لكلماته. هذه الإرادة هي التي توزع الأدوار، فالملكان يلعبان دور الشغف المؤذي، والعبيد دور الرغبة البهيمية، وشهرزاد تلعب دور الراوية الجريئة. ويبقى للملك دور الرأفة الشريفة.

وما من واحد من التعاريف {المعطاة} لمفاهيم الاستهلال والإطار، الخ.. ممكن قبوله، لأنها، جميعا، مقترحة من طرف أحد الخطابين الاثنين الحاضرين، وكلاهما يزعم ترسيخ تفوقه.

وبتعبيرآخر، فإن هذا التخييل، ذا الاستهلال، ينوي اختزال النص وذلك بفرض الحد الثلاثي (la triple limite) ، لمنطلق ما، لتلاحق الاحداث ولنهاية معينة. فهو يفصح عن نهاية النص وقطع المصادر التي تولده. وهكذا فإن الالتباس يحدث، بشكل تام، بين الوظيفتين المشار إليهما، أعلاه. فالانبثاقات الصراعية للدلالات تعوض بتطور وحيد لمحكي مبرر. إن مؤرخي الأدب أصبغوا الشرعية على هذا الاستبدال عن طريق اهمالهم، لكن الرغبة أفسدت لعبة المكر. فقد قلبت النظام الثقافي للدفاع كي تجعله في صالحها كلما أتيحت لها الفرصة. فحافظت بذلك، على الزوج المولد للنص. أما الوظيفتان المشار إليهما فقد صارتا، الآن متميزين واضحتين في علاقتهما. فليست الحكاية بحكي ينتهي . ولكن كتابة يتم تخيلها. وإن هذه الحكاية تتوفر على أدوات للتعبير. فالرجل يريد أن يكون نموذجا، بامتياز، لأنه مأسور في وظائفه وسلطاته، والمرأة لكونها كائنا يستمع إلى كينونته، فقد تمردت على التقاليد وواجهت القطيعة واندفعت من خلال تصدعات الخطابات. فلها التخييل الحي للاستبدال (Syntagme). وهي الطاقة التي تمنح للمعنى. الرجل يستشعر الشؤم ، أما المرأة فمستعدة، على الدوام، لابتكاره ولاواحد منهما يربح المعركة. يكفي أن نعوض كلمة جنون بكلمة رغبة كي ينطبق تأمل "ميشيل فوكو" ، بالضبط، على موضوعنا: "[...] حقيقة الرغبة ليست إلا واحدة ، ونفس الأمر بالنسبة لانتصار العقل وسيادته المطلقة: ذلك لأن حقيقة "الرغبة هو كونها موجودة داخل العقل، أن تكون صورة، قوة وأشبه بحاجة مؤقتة كي تتيقن من نفسها بشكل أفضل".

إنه عراك غير قابل للفصل، ولا نعرف كيف نعين له بداية. إن ألف ليلة وليلة تجيب عن انتظار يسبقها . فما قبل القول وحده هو الذي يمكن أن يحصل على اسم "الشكل القالبي" (Forme matricielle)، إن شهرزاد أداة {مسخرة} لضرورة ما ولن تكف الملكات اللواتي قتلن عن الهمس من خلال فمها.

هذه الذاكرةالمحروسة ذات العنف الأصلي، وهذا الهمس الذي يشبه الصدى يتردد من حكاية إلى أخرى، هل ينبغي تأويلهما فنفتح بذلك، للتأمل مجالات قلما يقع التفكير فيها، سواء تعلق الأمر بالثقافة العربية-الإسلامية أم بمجالات الوضع الإعتباري للتخييل والفكر الميثي أو صراع الشفوي مع المنطق المكتوب؟ لهذه الغاية، تجب ملاحقة تطور هذه الثقافة، خطوة خطوة، خلال العصر الوسيط، وتحليل معايير الخطاب ذي المزاعم العلمية الذي سيراقب، شيئا فشيئا، كل مواقع هذه الثقافة من أجل أن يخدم الأيديولوجيا المهيمنة. يقينا، يمكننا، إذ ذاك، فك رموز بعض من صفحات التاريخ الخفي للرغبة كما تخيلها. وسنكون قادرين على أن نرى كيف أن الحكاية، ونصوص قليلة أخرى، وقد فسحت المجال أمام الكتابات العلمية والبلاغة الأكاديمية، حافظت على متخيلها الخاص وعاكست الرقابة. وحتى إذا رأينا في النص-الذريعة لليالي إجراء حكائيا بسيطا، فهذا يجعلنا نقيس أهمية المجهود الواجب بذله لنفهم جيد هذا الكلام المنحدر من الليل ، والهذيان.

اا- حكاية الوزير نور الدين وأخيه شمس الدين

الإخوان شمس الدين ونور الدين وزيران لدى سلك مصر، قررا التزوج في نفس اليوم بقصد أن يصبح للأكبر بنت، وللأصغر ولد ذكر، وأن يزوجا، بورهما، الولدين الاثنين؛ لكنهما اختلفا بخصوص المهر، فاختصما بشكل تام.

غادر نور الدين مصر، في اليوم التالي، وبلغ البصرة حيث تزوج ابنة الملك الذى أصبح وزيرا لديه وقد ازداد له ولد ذكر سماه بدر الدين. وفى نفس اليوم ازدادت فى القاهرة، بنت لشمس الدين.

وفى البصرة مات نور الدين، مما اضطرابنه بدر الدين إلى الفرار، من القصر، خشية أن يوقع به الملك. نام فى مقبرة، جماله سحر جنية، فأخبرت جميا عن إعجابها بالشاب النائم، فقرر الجنيان، فى نفس الليلة، نقل بدر الدين إلى القاهرة ليريا إذا ماكان جميلا، كذلك، مثل الشابة.

ولم تكن هذه إلا بنت شمس الدين الذى رفض تزويجها لملك مصر ذكرى وعد ضربه مع أخيه فيما مضى. وقد أمر الملك، وهو فى حالة غيظ شديد، تزويج الشابة لسائس أحدب، فتدخل الجنيان، فحبسا الأحدب واضعين محله بدرا الذى قضى الليلة مع ابنة عمه وهو جاهل بأمرها. ومع الفجر، قرر الجنيان إعادته إلى البصرة غير أنهما تركاه، فى أخر المطاف، بدمشق حيث سيقيم.

وفى القاهرة، وبينما كان شمس الدين يتفحص أوراقا نسيها بدر فى لباس له، فهم أن الأمر يتعلق بابن أخيه، واعتنى كذلك بحفيده، عجيب، وهو ثمرة حب بين ابنى العم اللذين تحابا ليلة دون أن يعرف بعضهما البعض.

ولما كبر عجيب؟ اصطحبه شمس الدين للبحث عن بدر. وفى دمشق مر الموكب حيث التقى الأب بالابن، للوهلة الأولى، دون أن يتعارفا. أما شمس الدين فقد مضى حتى البصرة حيث سيعثر على زوجة أخيه نور الدين التى اصطحبها معه إلى القاهرة بعد مروره بدمشق. وفى هذه المدينة سيتم التعارف الكلى فقد جئ ببدر أوتى به إلى القاهرة محبوسا فى صندوق، فأعيد، إلى الغرفة نائما حيث قضى الليلة فى صحبة ابنة عمه، ثم استيقظ بجانب تلك التى ستقاسمه، من الآن فصاعدا، حياته.

النص السردى والخطاطة المولدة :

كيف يمكن القبض على مجموع حكاية فى اتساق مع العناصر التى تكونها؟ سنلح على حقيقة مفادها أن كل انقطاع لهذا الاتساق يشير إلى عدم احترام للوظيفة الموحدة المشار إليها. وقد بدا لنا ضروريا، منذ الآن وصف المنظومة التى تشتمل على الآلات الحكاية فى تزامن مع هذه الدلالات نفسها كى نتبين كيفية تولد وتبنين النص السردى الخاضع لهذه الوظيفة النظرية للتوحيد التى تبلور قانون الجنس الأدبي.

سنقدم هنا، المقترحات الأولى من زجل نظرية لما سنسميه، من الآن فصاعدا، بالخطاطة المولدة Sgéneratéur ولن نحدد، منذ البداية، ما نعنيه بها وذلك بغاية أن نستنتج من التحليل، ومنه وحده؟ العناصر الصالحة لتشكيل نظريتنا، إنه، فى الخاتمة، حيث سنباشر، وانطلاقا من نتائجنا، محاولة أولى لتركيب.

إن حكاية نور الدين وشمس الدين تروى قصة بسيطة حسب الظاهر :

أخوان، ابنان لوزير القاهرة، قررا أن يتزوجا، وأن يكون لهما بنت وفتى، وأن يزوجا هما بدروهما. وتحقق هذا المشروع من بعد عدة مغامرات. ويتعلق الأمر بما يسمى بالزواج من أبناء عمومية، أى من سلسلين منحدرين من أخوين، غير أنه لم يحن الوقت، بعد، للنظر فى مصدر الحكاية، لكن ينبغى البدء فى تحليل استهلال العرض.

أخوان غنيان وقويان شرعا، إذن فى تقرير المستقبل، وإذا كان أمل تزويج ولديهما مشروعا ومعقولا، فإن تكون هذا المشروع هو مفاجأة، على الأقل. سنقبل أنهما قررا أن يتزوجا نفس الليلة باختين (ضعالة مضاعفة). وأن يصبح لهما طفلان، فى نفس اليوم، فكل هذا فى حدود المقبول، أى فى حدود ما يمكن لفرد أو«شخصية»، أن يقرره، وسنقبل أيضا، أن إمكانية الحصول مباشرة على طفلين، من جنسين مختلفين، تمتلك حظوظا كثيرة للتحقق.

لكن الأمر غير المقبول، بصبغة منطقية، كون الأخ الأكبر، شمس الدين، يقرر أن يصبح أبا لبنت وأخوه أبا لشاب. فالأمر لا يتعلق، هنا، بأمل فى تكوين زواج وإنما بالبث فى طبيعته، وذلك لتعيين دور محدد، لكل من الفرعين. زد على ذلك أن كل هذه التخمينات تمت بتضرع للعون الألهي.

وقد أضاف شمس الدين بطريقة تدعو للاستغراب مدافعا عنهما : «وهكذا سيصيران أبناء عمومة»، كم لو أنهما لم يكونا كذلك. وعلينا أن نفهم أنهما يعدان بذلك قرابة العصب، ولكن ما إن تم التعبير عن الرغبة فى تحقيق هذا الزواج، بين والدين من دم مشترك، حتى انفجر خلاف بصدد المهر الذى طالب به الاخ الأكبر ثلاثة آلاف دينار، وثلاثة بساتين وثلاثة ضياع. وقد وجد الأخ الأصغر المهر مبالغا فيه. وبعد ردود قليلة حصلت القطيعة. فى هذه المرة، أقسم الاخوان ألا يزوجا هذين الخطيبين اللذين لم يولدا بعد، لأن ينبغى تسجيل ملاحظة مفادها أن لا أحد، منهما، شك فى تحقق مبتغاه : فهما قررا، ببساطة، إلا يجمعا بين ولد يهما. فالمشروع المتروك لمشيئة الله تم إلغاؤه، مباشرة، بقسم. فلو كانت إرادة الشخصيات هى المتحكمة قد قدرها، لكانت قد انتهت، بذلك، قصة ما زالت فى بدايتها. وهنا يبرز اللاتكافؤ بين طبيعة المشروع، المرغوب فيه، وسبب فشله، فحسب التعابير التى قدم بها، فإن هذا المشروع ينتمى فعلا، إلى إرادة امرة تتجاوز المدى المنطقى للتخمين، وهو ما يفاجئنا. على العكس، فإنه بسبب الفشل يتعلق بتغيير مفاجئ وإنسانى جدا، إذ أننا نلغى أن نفس الشخصيات هى التى تعبر عن هذه الإرادة، وهى التى تحدث هذا التغيير المفاجئ، كما يبدو فكيف أمكن لشخصيتين ثريتين وقويتين، وكلاهما وزير وريث عن أبيه الوزير، أن يطلب أحدهما بمهر متواضع جدا، بالنظر إلى وضعه، وأن يرفضه الآخر؟ وكيف حدث أن شخصيتين تعطيان لنفسيهما حق التحكم فى المستقبل، تشرعان، مباشرة، فى عرقلة إنجازه؟ فنحن، هنا، نجد تعارضا غريبا بين إرادة وفعل. ولأن الخصام ترتب عنه انفصال كلى بين الأخوين فقد غادر الأخر الأصغر القاهرة، ولن يعود إليها أبدا، ولم يفعل شيئا كى يعثر على أخيه، أو يرسل إليه بعضا من أخباره، بينما هو وزير، فى البصرة، حيث يتوفر على أسطول تجاري، وبالنسبة اليه فإن القدر قدم ختم نهائيا : فسيموت دون أن يرى أخاه الأكبر، وقد كتب هذا الأخير، فعلا، رسالة إلى دمشق وحلب (وليس للبصرة) وحصل على موافقة سلطانه فى أن يكاتب ولاة هذه المدن، لكن دون طائل. ويبدو أن البصرة أصبحت متعذرة، ونظرا لبعدها فما من خبر يأتى من جهتها ولا رسول يفكر فى الذهاب إليها.

ومع ذلك مر كل شيء، ولاول مرة، كما أراده الأخوان، بعيدان عن بعضهما البعض، مادام أحدهما يعيش، فى القاهرة، والاخر بالبصرة. احتفلا بزواجهما فى

نفس اليوم. تسعة أشهر، بعد ذلك، وفى نفس اليوم، صار الأكبر أبا لبنت والأصغر أبا لذكر، وباستقلال تام عنهما سيجتمع الولدان وسينجيان بورهما، ولدا.

وهذا التحليل للاستهلاك القصير يجرنا إلى صياغة ثلاث فرضيات عمل تقود النقاش إلى عمق الأشياء :

– لايمكن أبدا، اعتبار مشروع الزواج زمنية عبر عنها أفراد، لأنها تتعلق بتدبير يتجاوزهم، فهي تتدرج فى ثقافة سابقة عنهما، وتتحق بشكل حتمى وخارج عن إرادتهما، وتنظم بنية عليا تخلق الحكاية ويُدُمرها.

– لايمكن النظر أبدا إلى الاخوين كشخصيتين، أى كفردين يتمتعان باستقلال معين، إنهما فاعلان Operateurs ، ومن الواجب تحديد وظيفتهما؛

– لا ينبغى أن نعتبر حادثة المهر كما لم كانت فصلا تافها أو غير مفهوم.

من الضرورى تحديد الوضع الاعتبارى لهذا الحدث.

وقد تم تقديم هذه الفرضيات، هكذا، ووفق أهمية المواضيع التى تتعلق بها غير أننا سنبدأ بالفرضية الثانية لأنه من خلال الفاعلين حيث يمكن القبض، بشكل أفضل، وفى لحظة أولى، على طبيعة الفاعلين الذى يشكلون الحكاية.

صيغ استعمال الفاعلين

ونسمى فاعلين الشخصيات المسؤولة عن إنهاء عملية معينة، بشكل ناجح، فهم موضوع استعمال، من واجبنا دراسة صيغه.

إلغاء فاعل لم يعد عاملا

يموت وزير القاهرة، العجوز، أبو شمس الدين ونور الدين، منذ بداية الحكاية؛ ولكن بعد أن ولى ولديه على الوزارة، ويمكن القول أنه ليس موجودا، هنا، إلا لكى يموت، لانه موته كان مصدر مشروع الزواج المشهور الذى اتخذه مرجعا.

ولَمّا أنجز وزير البصرة وظيفة الإبدال لصالح نور الدين (انظر لاحقا : التكفل بالفاعلين الرئيسيين) مات.

أما نور الدين، وقد صار وزيرا، فى البصرة، مات فأصبح بإمكان ابنه أن يليه كفاعل رئيسي، فموته فاعل هو الآخر. إذا سيفتح عملية عودة بدر إلى ابنة عمه.

وإقامته الممتدة. بالبصرة، ستقود إلى توقف هذه العملية، أى تجميد حكاية. وتجدد الدائرة يقتضى تعديلا للوضع الذى سيسمح للفاعل الرئيسى الجديد بأداء الوظيفة التى انتدب لها، (انظر لاحقا : الوضع الاعتبارى للحدث) وطباخ دمشق مات بمجرد أن ضمن سلامة بدر (انظر لاحقا : التكفل بالفاعلين الرئيسيين).

وسواء أكان الموت فاعلا أم لا، فإنه من المهم أن نسجل أن الحكاية تلغى كل فاعل انتهت مهمته ولن يكلف بإنجاز مهمة جديدة. مع تتابع تطور الحكاية فإنها تتخفف من العناصر التى لم تجدها نفعا، ومعنى القول أنها تتكيف مع منحى حياة الشخصيات لكنها تحدد لها مصيرا تابعا بشكل دقيق، لمخططها الخاص إنهم فعلا، فاعلون يشتغلون فى إطار نظام مغلق.

وهناك دليل إضافي، على هذا، تقدمه حالة شمس الدين. فبرنامجه هو أن يخلف بنتا، وأن يقودها إلى بيت الزوجية، غير أنه يستحيل عليه أن يسر بذلك إلى زوجته فى ليلة لا يشك فى هويتها، فهو مضطر لأن يجدد وظائفه بين يدى حفيده كى يرقى به إلى سن الرشد، وان يتوصل الى التعرف إلى أبيه. وتنتهى هذه الحكاية باجتماع الشمل، ولم تر أنه من الضروري، إذاك، أن تخبرنا عن المصير الخاص بشمس الدين (انظر لاحقا : الوضع الاعتبارى للفاعلين).

تهميش فاعل لم يعد، مؤقتا، عاملا

المثال القابل للتحليل هو مثال بدر، ابن نور الدين. فبعد أن قضى هذا الأخير الليل صحبة ابنة عمه، بالقاهرة وضعه الجنيان بالقرب من بوابات دمشق. وبعد ذلك تعهد طباخ المدينة الذى علمه مهنة كان يمتلك استعدادات خاصة بها. وأوصى له بممتلكات فوضعه المادي، إذن، مضمون، وهو، علاوة على ذلك، يتمتع بجمال نادر وفتوة باهرة. فما الذى حدث له طوال اثنتى عشر سنة، أى إلى حدود السابعة والعشرين؟ لاشيء، بالضبط، فلم يقل لنا، أبدا، أنه يفكر فى هذه الشابة التى أحبها فى القاهرة، ولم يصنع شيئا كى يجدها، ولا شيء كى يبنى حياته بطريقة أخرى، وأثناء كل هذا الوقت «لم يكن موجودا». فقد تم الاحتفاظ به، ولن يكون من المعقول أن يحدث شيء ما. وفى انتظارأن تعيده آليات الحكاية، فى دورتها، فقد تم تجميده بدمشق حيث لن يكون له المصير الفردى لشخصية ما، فالأمر يتعلق بفاعل فى حالة انتظار. ومادام الوقت غير مناسب كى يشرع فى الحركة، من جهة، وأن تعيين هذا الوقت لا يتوقف عليه، من جهة أخرى، فهو يحيا بدمشق، دون أن يطرأ عليه شيء.

ومن الأنسب أن تتم الإشارة إلى أن هذه الصيغة، فى معالجة الأمور، تستخدم، غالبا، عندما يتعلق الأمر بالفاعلات، إذا أمكن استخدام هذا المصطلح بالنسبة ظلال الشخصيات، النسائية التى سنخصها بكلام قصير ولاحقا، والآن سنسجل أن أم بدر كانت تعيش بالبصرة، وابنة عمه، بالقاهرة، خلال إقامته بدمشق دون أن يقال لنا عنهما ولو كلمة واحدة. فالحكاية ستطلبهما فى الوقت المناسب ولأسباب دقيقة جدا (انظر لاحقا «عملية عامة» التعرف).

التكفل بالفاعلين الرئيسين

تسمى فاعلا رئيسيا كل فاعل يقوم بتنفيذ مرحلة أو أكثر، من البرنامج الذى حددته له الخطاطة المولدة. ويتعلق الأمر، فى هذه الحكاية بأخوين، ابنيهما وحفيدهما. فما أن يشرع فاعل ما فى فعل فإنه يتمتع بجهاز للتكفل. ويبدأ هذا الجهاز عمله ما أن يتم التعرف على العلامات التى يحملها هذا الفاعل.

حالة نور الدين

علامات التعرف والتكفل :

عندما يغادر نور الدين (ابتداء من الآن (ن)) القاهرة نتيجة لخصومة التى وضعته وجها لوجه مع أخيه (ابتداء من الآن (ش)) راكبا بغلة مسرجة بشكل رائع، فإن الأمر لا يتعلق بواقعة ملحوظة أنجزها القارئ ولكن نتيجة أثر للوصف قام به النص. فالتوسيم الوصفى يستجيب، فعلا، لاقتصاد مخطط له بشكل مضبوط.

إنه يشكل تطويرا للمحكي، ونسمى تطويرا لحكى ما، كل إمكانية تمنح للنص، وبالتالى للراوى نفس الذى يتماهى معه (انظر لاحقا : بنيات الاستقبال وتطورات وقراءات) كى ينمو حول نقطة خاصة، ويمكن لهذا التنامى أن يصطحب المحكى كى يوقفه، أو يكلف بتقديم المعلومات، وأن يتشكل، هكذا، كمرسل للعلامات. فنحن معنيون إما بمجرد تحول بسيط نحو السياق الاجتماعي، الثقافي، الاقتصادى والنفسي، وإما بوضع عنصر وظيفى فى مكانه الخاص. وهذه هى الحال هنا.

يَتَمتَّعون، علاوة على ذلك، بجمال نادر : فمع الاستهلال يتم إخبارنا أن النساء كانوا يأتون، من بعيد، فقط، للتملى فيه، ومع خروجه من حلب، لم يعرف أين يذهب،

وكانت البغلة هى التى أخذت وجهة البصرة، وهى التى أثارت انتباه الوزير العجوز الذى كان واقفا، بالصدفة، أمام النافذة، فالتجهيز كان من البذخ بحيث يعتقد أن هذا موكب "وزراء أو ملوك"، وقد انتقل بنفسه كي ينظر مالك هذه المطية العجيبة، وفى الأمر مدعاة للعجب، إذا ما تذكرنا وضعه كوزير، حيث كان بإمكانه، وبإصدار أمر، أن يستدعى هذا الغريب، وسيكون الأمر أقل إثارة إذا استبدلنا منطق التصرفات بمنطق النص الذى كان قد أشار، سابقا، إلى الوزير كفاعل.

فاعل يرى نفسه وقد اختير لمهمة مزدوجة مهمة استقبال «ن» والسهر على سلامته، من جهة، ومهمة ترسيخ قدمه، فى البصرة، كى يمكنه من إتمام برنامجه، من جهة أخرى، وفعلا وعلى طول أول حوار له مع ذلك الذى سيصبح صهره، أعلن : "وقد عزمت على نفسى أنى لا أعوذ، أبدا، حتى أشق جميع المدن والبلدان". وهذا يدل على أن "ن" فى طريقه إلى أن يكف عن أداء دور الفاعل الرئيسى كى يتحول إلى شخصية تختار مغامرتها الخاصة. فهو على أهبة مغادرة الحكاية، وعلى الانفلات من آليتها والإذعان لمخاطرته الخاصة، فالكون منفتح أمامه.

لقد توجب على الحكاية أن توقف هذا الإجراء الممكن وأن توجه فى السكة الصحيحة، لا يتعلق الأمر بالحيلولة دون انحطاط مصيرة الشخصي، ولكن بضمان وجود الحكاية ذاتها فى شخص أحد الفاعلين الرئيسيين، وقد لعب وزيرا البصرة، إذاً، دور حاجز فى وجه إجراء مهدد. وقد أثار انتباه "ن" إلى الأخطار التى تمثلها مغامرته فى بلد قليل أمنه : غير أنه كان عليه أن يسمح له بأن يكون فى مستوى تنفيذ برنامجه : يعنى أن يخلف ولدا وأن يربيه إلى أن يبلغ السن التى تسمح له بأن يصير داخل دورة الأشياء. وقد منح الوزير لهذا الشاب الذى لا يعرفه كل الإمكانيات : تبناه كابن، واقترح عليه الزواج من ابنته الوحيدة التى رفض تزويجها للعديد من طالبيها، وعهد له، أخيرا، بمهمته لأنه ليس له ولد ذكر يخلفه، وكى يضيف إلى احتمالية هذا المخطط الذى اتخذه، فجزة، قدوم "ن" لملك البصرة، باعتباره ابن أخيه. وعما قليل، سيحدث كل شيء كما لو أن القصة المخترعة لتفسير وجود الشاب وبلوغه كل الأمجاد صارت حقيقة : فالنص يستخدم كلمة "عم" للإشارة إلى الوزير العجوز.

وقد جمع "ن" ثروة معتبرة حين تربع على الوزارة، أما الابن الذى رزق به، كما تقرر فصارت له أربعة أعوام. والوزير العجوز أدى ما عليه ثم مات.

حالة بدر :

علامات التعرف : لبدر جمال نادر، كما كان الحال مع أبيه، وكما سيكون ابنه. وهذا الجمال هو ما أثار انتباه الجن إليه، وهو بالبصرة كما أثار انتباه الطباخ فى دمشق، وستتم تجلية هذا الجمال، فى مقبرة، بالبصرة، بطريقة مذهلة : بدر يبكى كثيرا، غشاه الليل فأسند رأسه إلى قبر أبيه ثم نام، طلع القمر فتدحرج رأسه وصار وجهه يلمع وقد أضاءهُ نور هذا الكوكب، وتذكر كثرة هذه التفاصيل بالعناية التى وصفت بها البغلة التى كان يركبها أبوه إثر خروجه من مصر. فالتوسيم الوصفى عاملي، كذلك.

نحن، فى مقبرة، وهى مكان يسكنه "عفاريت طيبون" جن مؤمنون، ومكان ملائم للأفعال غير الطبيعية. إن المخاطرة لم تعد بدرا لأى مكان، وكما هوالحال، غالبا، فى ألف ليلة وليلة، وفى حالات أخرى، فإن الجمال الذى مسه المصاب جدير[9] بالعطف السماوى وهذا الجمال هوالذى سيطلق تدخل الجنيين.

التكفل – بدر يستفيد من تدخلات من ثلاثة أنماط :

أولا، تدخل العجائبى : يبدو أن بدرا قد نال منه الحزن من الأعماق فى الوقت الذى كان المحكى يتهيأ الليلة، لبلوغ مداه، مرة أخرى، ليس مثير فرد هو موضع اللعب بل مصير الحكاية، فالظرف كان حرجا وبلغ درجة القطيعة، حيث أن الحكاية ستكف، فيما بعد، أن تكون نفسها كى تصير أى قصة أخرى. ويمكن أن تنتفح، إذ ذاك، على أى تطور لن يغير، فقط، المجرى، بل سيغير طبيعتها بأن يدمج فيها عناصر مولدة جديدة. وسنرى، حينما ندرس الوضع الاعتبارى للحدث، أن هذا ليس ممكنا : فإذا قبل المحكى بالتطورات فإنه يرفض كل خلل جوهري.

والحالة هذه، فقد ترتبت واقعتان قادرتان على القبض على المحكى لصالحهما وجعله خاضعا لسلطتها الخاصة :

– فبدر، فى حالة فرار، تلاحقه الكتيبة الملكية، لاجئ فى مقبرة، بالبصرة، يبدو تائها، والحكاية توكش أن تفقد فاعلا ضروريا بالنسبة لها. والمغامرات الشخصية الممكنة والقادرة على أن تحدث، هنا، لا تنتمي، أبدا، إلى الاستراتيجية المقررة ؛

– وفى نفس الوقت كانت تجري، بالقاهرة، مراسيم زواج بنت "ش" بالسائس (انظر لاحقا الوضع الاعتبارى للحدث).

فقد أرسل بدر فى مغامرة ما، بينما زوجت ابنة عمه غصبا عنها للخادم البئيس. فهما صنيعا المخطط الذى أعدته الخطاطة المؤكدة حب الآجال التى التزمت بها. والحال أن هذه الحكاية ترفض اتباع مسار آخر غير الذى اختارته، وهو مسار سنرى فيه الشابين وقد وجدا نفسيهما بإزاء العديد من التغيرات.

ويبدو أن سبب هذا الرفض يجب البحث عنه فى الالتزام المطلق للزواج بين أبناء العمومة، وكذلك كان الجنيان مجندين ليأخذا بدرا، عنوة، ويتجها به، فى هذه الليلة ذاتها، إلى القاهرة، ويحيدا السائس ويمكنا الشاب من جمع شمله بابنة عمه. وقد وضعا بدرا فى الدار، وعطلا الوعيد الذى كان يتهدد زوجته المقبلة، و جعلاه يتهيء للمرحلة الجديدة. وسنعود إلى الحديث عن العجائبى فى دراسة التنظيم المقطعى للحكاية.

ثانيا : التدخل الإنسانى : هذا بدر فى لباس داخلى وقد تركته الجنية على بوابة دمشق، وكما رأينا، فإن الحكاية قررت وضعه فى حالة احتياط، لمدة اثنتى عشر سنة. وهو الوقت الذى كبر فيه ابنه، وسيكون، من الضرورة المطلقة، إذ ذاك، أن يعاد وضعه فى مجرى الأحداث، وبالتالي، لا ينبغى أن يتيه فى دمشق التى وصلها وهو مجرد من كل شىء، حتى من ملابسه، وحيث ما زال يمتلكه الاندهاش كيف نام بالبصرة، وقضى ليلة حب، بالقاهرة، وكيف يجد نفسه فى الصباح، على أبواب هذه المدينة الجديدة.

فالتكفل مباشر وقد عهد به إلى فاعل يمتلك كل المزايا التى تساعده على إنجاز المهمة التى حددت له.

أولا ، لأنه كان، فيما سبق، شاطرا، ثم تاب، لكنه مازال مهاب الجانب. أما الجمع الذى كان يرافق الشاب فقد تفرق وكف عن مضايقة ذاك الذى كان يعتبره مجنونا، وعلاوة على ذلك، فقد كان الشاب بدر يتمتع بجمال أخاذ، وأراد النص أن يجعلنا نفهم، بوضوح، أنه نظرا بذلك، فقد يوقظ بعضا من الشهوات الخطيرة. وهنا، أيضا، ستعمل شخصية حامية على إبطال أحبولة ممكنة، فالفاعل يحافظ على النظام.

ثانيا : إن هذه الشخصية تمتلك مطعما معينا. وهذا يعنى أنه يمكن أن يومن حاجيات بدر، ولكن دون أن يخرجه عن تستره الاجتماعى إذ عليه أن يبقى فى الحالة نفسها لمدة تنيف عن عقد من الزمن، فهذا الولد الأصغر للوزير، لا يمكن أن يعرف

بوضعه الاجتماعي وإلا فإنه سيعاكس توقيت (TIMING) الحكاية، أي تنظيمها الكرونولوجي. أبوه استقبله وزير، أما هو فقد استقبله طباخ، فاختلاف دوريهما هو الذي يحدد الفاعلين وليست مصادفة اللقاءات.

ثالثا : إن هذه الشخصية ليس لديها ولد ذكر، مثلما هو الحال بالنسبة لوزير البصرة، وأمام القاضي حيث تبنى بدرا، فهنا نجد استبدالا حقيقيا، لسلسلة الآباء، يبين إلى أي حد كان التكفل تاما.

رابعا : وبمجرد رؤية جمال لبدر، أحس الطباخ، على التو، بانجذاب نحو هذا الشاب الذي صار، بالنسبة له "أعز من روحه" حسب تعبيره الخاص (أعز من روحي). وينبغي التأكيد على الطابع العجائبي لهذا الميل الموحى به لهذا الشكل، ولدينا، في هذه الحكاية، العديد من الأمثلة. وتفسيرها أمر بسيط : فالنص لا يمتلك المدة الزمنية الكافية كي يدمج محكيا يأخذ بعين الاعتبار منطق أم كرونولوجية لقاء ما، فالأعمال الاعتيادية اختزلت إلى الصفر.

زد على ذلك أن اعتبار وزير البصرة وطباخ دمشق وقد أحسا بعطف سريع جدا تجاه "ن" وبدر، معناه الالتجاء إلى معايير خارجة عن النص ينبغي للتكفل أن يكون سريعا للحيلولة دون وقوع تهديد ما أو خلق ومنع معين، فالأولوية، دوما، لزمن المحكي، إذاً، هاهو بدر متوقف بدمشق، لكنه محاط بكل الحماية الضرورية. ويمكن للمحكى أن ينشغل بنقطة أخرى من الدائرة.

وأخيرا، تدخل المحكي، وسندرس فيه، بشكل مطول، وفي الوقت المطلوب، الأجراء العام الذي سيقود الفاعلين إلى التعارف، والحكاية إلى نهايتها، وسنبين، إذ ذاك، لعبة الميكانيزمات التي تمارس لإنجاز مخطط ما.

ولنسجل، هنا، فقط، أنه أثناء إقامة بدر، بدمشق، لم يبحث، أبدا، كي يعثر على عائلته، بالبصرة ، ولا أن يرى، من جديد، هذه المرأة التي أحب بالقاهرة، ففي دمشق، وفي استقلال تام عن إرادته حيث سيأتي "القدر" للبحث عنه في صورة عمه. وسيأتي القاهرة مقيدا محبوسا في صندوق، وسيوضع وهو نائم، في غرفة عرسه، والخطاطة المؤكدة هي التي حررت بنفسها هذا الفعل الأخير الذي سيستفيد منه، وهذا النوع من التكفل الذي عهد به إلى مجموعة صيرورات، في حالة تطور، يشكل، بالتأكيد، الجزء

المتحكم فى النظام، والمساهم، بطريقة حاسمة فى إيضاح ميكانيزمات اشتغاله (انظر لاحقا، عملية عامة : التعرف).

الوضع الاعتبارى للفاعلين

تستند نظريتنا إلى مبدأ كون الحكاية تشغل آلية معقدة تنظم وتدير محكيا ما. وهذا المحكى يقطع مسارا حدثيا (Itinéraire événementiel) ينجز من خلاله، مشروع تم توقيفه سلفا. وهو يستخدم لهذه الغاية ما نصطلح عليه بالفاعلين.

والطريقة الوحيدة لتحديد الوضع الاعتبارى لهؤلاء الفاعلين هى العلاقة التى تربطهم بالصيرورة القائمة، لأنه لا يكفى التصريح اعتمادا على قوة الأشياء بأنها توجد فى المحكى الذى يحددها. يبقى أن نعرف هل اللغة هى التى تخلق الكائنات أم أنها تنسجم معها. فالمشكل هو مشكل حرية الشخصيات التى ينبغى أن نعرف ما إذا كان وجودها وتصرفاتها هو ما يخلق الحكاية أو أن ليس لها من وجود ولا تصرفات إلا ما تمنحه لها الحكاية.

وسنتجه كذلك، إلى تحليل الوضع الاعتبارى للفاعلين اعتمادا على السؤال :

هل يمتلك الفاعلون وعيا أم لا بالمشروع التى تقترحه الحكاية ؟.

أ- الفاعلون واعون بوجود المشروع. هناك ثلاث حالات ستبرزه :

1- الفاعل يشرع فى خدمة هذا المشروع فيتجند كى يقوده بنفسه، فلديه مقدرة تنبؤية، وليتفاعل مع كل وضع ليبلغ النتيجة المرتجاه.

2- الفاعل يعارض إنجاز المخطط، فهو يتأقلم مع كل ظرف كى يعيقه أو يفلت منه.

3- الفاعل محايد، لا يرهق نفسه لا لمساعدة المخطط ولا بالاعتراض عليه، فأفعاله تمليها عليه الصيرورة، وهو لا يقوم بأفعال أخرى .

كل حدث، فى الحالتين الأوليين، سواء أكان للانخراط أو للاعتراض، ينتظم حول المخطط، أما فى الحالة الثالثة فهو خاضع له قطعا. فحالة فعل لا يرتبط بالصيرورة تطرح مشكلا سنعود إليه بعد قليل.

ب- لا يعون بوجود المشروع ولا تحققه. فباستقلال عن إرادتهم حيث تساعده أفعاله (يلحق ب أ)، تعاكسه (يلحق ب أ)، أو لا تساعده ولا تعاكسه (يلحق ب أ) أى أنها موجبة، سالبة أو محايدة.

وانطلاقا من هذه الشبكة سنشرع فى دراسة الحالة.

نور الدين

وكأنه حدث سلبي، على المستوى الظاهرى : فما أن رسمت معالم المخطط حتى قطع صلاته بأخيه، ويبدو أن ابتعاده قد عرض التئام الشمل للخطر، بشكل نهائي. ولكن، وانطلاقا من هنا، فإن كل أفعاله تندرج فى العملية الجارية. استقر بالبصرة حيث تزوج وخلف ولدا. أعلمه بأصوله واضعا بين يديه وثيقة مكتوبة، ففعله إيجابي، إذا، دون أن يخطر على باله أمر تحقيق المشروع.

ملاحظتان :

- فيما يتعلق بفعله السلبي، ظاهريا، سنبين، فى تحليلنا المخصص للحدث، ان افتراق شمل الأخوين ضروري للإنجاز الحكائى (Réalisation anecdotique) للحكاية. فالمحكى خاص بفرعين منفصلين سيتحملان، من جديد، على الرغم من كل العراقيل. وعليه، فإن فعل ن عملي، على المستوى الواقعي، وقد أملته عليه الخطاطة المولدة. ولد رأينا، كذلك، أنها كانت ستبقى عليه، فى الدائرة، كلما رغب فى الخروج منها. ويمكن أم نخلص، إذا، إلى أن كل سلوكه يتجه لصالح الحكاية، بشكل موضوعي.

- الملاحظة الثانية تهم واقعة كونه لم يتخذ أية مبادرة كى يعثر على أخيه، أو بتعبير آخر كى يعود إليه. ويمكن أن يؤول هذا الفعل كما لو كان تصرفا سلبيا، غير أن تتمة التحليل تبين أن كل الفاعلين قد وضعوا فى هذه الاستحالة أن "يخطو خطوة إلى الوراء". وسنستخلص من ذلك، قاعدة هامة، مع نهاية دراستنا للحالات.

شمس الدين

هو الوحيد الدائم الحضور، منذ بداية الحكاية إلى نهايتها. وإذا كان علينا أن نحدد الفاعل الذى كان فعله حاسما جدا لصالح المشروع، فإن إسم "ش" سيبرز دون منازع، فعلا.

– كان أول من صاغ المشروع ؛

– رفض تزويج ابنته لملك القاهرة (انظر لاحقا : الوضع الاعتبارى للحدث) ؛

– ما إن اكتشف حقيقة بدر، فى اليوم الموالي، حتى اتخذ جميع الترتيبات لتسهيل (عملية) التعرف ؛

– قرر الذهاب إلى دمشق ثم إلى البصرة. وقاد عملية التعرف إلى منتهاها. وعلاوة على ذلك، فإن الملاحظتين المعبر عنها، بخصوص "ن"، تنطبقان عليه :

– فهو متورط، مثل "ن"، فى القطيعة التى ولدت المحكى ؛

– بعد القطيعة، لم يباشر إلا بحوثا محدودة كى يجد أخاه، وبعد اختفاء بدر لم يحاول أن يدخل فى اتصال مع البصرة، وهو يعرف، مع ذلك، أن أسرة الشاب تقطن هناك. ويمكن أن يفكر فى العثور على أخيه الذى ما زال يجهل أمر وفاته. ولن يذهب إلى البصرة إلا فى الوقت الذى يقرره مسار الحكاية. وهو الآخر لن يستطيع العودة إلى الوراء.

بدر الدين :

هو نوع من الفاعل المحايد، دونه وعى ولا إرادة، تقرر الحكاية كل أفعاله، ففى الوقت الذى تحدث قطيعة معينة مع وضع متوازن، فى الدائرة، (انظر لاحقا : الوضع الاعتبارى لحدث) فإنه يتم التكفل به، دوما، دون أن يعرف ما الذى وقع له، فقد حمله الجنيان، لى القاهرة، ثم إلى دمشق حيث أبقى عليه لمدة اثنتى عشر سنة، اقتيد، فى صندوق، إلى القاهرة، كى يوضع إلى جنب ابنة عمه. ومع ذلك، فهو دائم التساؤل إذا ما كان يحلم أم هو مستيقظ (انظر لاحقا : الوضع الاعتبارى للحدث). وهو الآخر، لم يباشر أى بحث لا فى اتجاه القاهرة ولا فى اتجاه البصرة حيث تقيم أمه.

وأخيرا، تتورط شخصية عجيب، بالكامل، فى العملية العامة للتعرف التى سنخصصها، لاحقا، بتطوير خاص.

الشخصيات النسائية :

الجدول الذى يمكن أن نرتبه لهذه الشخصيات يحمل دلالة خاصة :

– أم "ش" و "ن" غير مذكورة ؛

– زوجة "ش"، بنت النجار، لا تظهر أبدا بالإضافة إلى أننا نجهل إسمها ؛

– زوجة "ن" بنت وزيرة البصرة، ليس لها إسم كذلك ولا يشار إليها إلا باعتبارها أم بدر الدين، فلم يكن لها أى حضور إلى أن ذهب "ش" للبحث عنها، فى البصرة، وأخبرها أن ولدها قد تزوج من ابنه عمه لما يربو عن عقد من الزمن قبل أن يمحى أثره مجددا، والحالة الوحيدة التى أخبرتنا الحكاية بخصوصها أنها شيدت قبرا، من الرخام وسط القاعة حيث تنام، كى لا تنسى ابنها، فاصطحبها "ش" وهى التى ستلعب دورا حاسما فى عملية التعرف ؛

– سيدة الحسن : هى المرأة الوحيدة، فى الحكاية، التى تحمل إسما. فهى ذات جمال باهر. وقد أخذت مكانها فى فصلين هامين : الزواج الذى أحيى بالقاهرة، ومشهد إعادة التذكر الذى باشره ش، بالقاهرة، دائما.

فى الواقع إن العمليتين الوحيدتين المعهود بهما إلى هاتين المرأتين هما إنجاب بدر وعجيب، أما فيما تبقى فلا يتم استدعاؤهما إلا من أجل عمليات التحقق المنفذة تحت إشراف ش. فالحكاية توافق، إذًا، وفى خطوطها العريضة، على الوضع السوسيو- ثقافى للمرأة.

ويمكن لنا أن نستنتج من هذا التحليل خلاصات أولى :

أولا : سواء أكان الفاعلون واعين أم لا، بالعملية التى تورطوا فيها، فإنهم ليسوا قادرين إلا على التحرك لصالحها. فالأفعال التى يمكن، ظاهريا، أن يقترفوا، أو هي، فى الواقع، إيجابية، على المستوى العملي أو ينجم عنها تدخل لفاعلين معرقلين للإجراء المهدد أو فاعلين موجهين، فعلا، فإن هذه الحرية التى يمكن أن تمنح لهم كى يبتعدوا، لحظة، عن المسار المتوقع، أو على الأقل، أن يهددوا بفعل ذلك، كل ذلك يحدد درجة الانحراف العليا عن المسافات الممكنة للحكاية، فهذه الأخيرة تهيئ، بذلك، إمكانيات للتوسع من خلال إلحاق متتاليات إضافية. فهى تضاعف مدتها الزمنية، أو تنتج آثارا درامية، قليلة الارتباط بمصير فاعل ما، أكثر مما ترتبط بالخطر الذى يتهدد المشروع.

فالحكم الذى يتكون عن الطابع الإيجابى أو السلبى لفعل ما، بعيدا عن الوعى الذى يكون للفاعلين، يلزمنا، خاصة، بإيلاء اهتمام خاص للوضع الاعتبارى للحدث. فهذا الأخير، فى النهاية، هو الذى يعبر، جيدا، عن إرادة الخطاطة المولدة، وتحليله

يسمح بالمضى قدما فى فهم لعبة الميكانيزمات المشغلة.

أما الخلاصة الثانية فيمكن صياغتها كالتالى : كل فاعل يبقى فى الحدود الضيقة للعملية التى التزم بها، فهو لا يعمل إلا على مستواها، ودائما، فى الاتجاه الذى تجرى فيه العملية، ولا يعمل أبدا، لمصلحته الخاصة.

وهذه القاعدة تسمح لنا بفهم تصرف الفاعلين الرئيسيين الأربعة :

– «ن مسئول عن ولادة بدر وجعله فاعلا، ومده بالمعلومات الصالحة التى تجعله قابلا لأن يتعرف عليه، فهو غير قادر على أن يقيم اتصالا عودة باتجاه ش، لأنه لا يتموضع فى اتجاه الحكاية.

–ش يخلف سيده الحسن. يجعله عجيبا فاعلا ويقود عملية التعرف، لا يمكن له أن يقيم اتصالا مع أخيه ولا مع زوجة أخيه، بالبصرة، لأنه فى كلتا الحالتين، يتعجل عملية التعرف. ولن ينجز ذلك إلا حينما سيصبح عجيب فاعلا ؛

– بدر موكول له أن يخلف "عجيبا"، وإذا كان قد حقق، بفضل الجنين، اتصالا أفقيا مع ابنة عمه، فإنه غير قادر على أن يقيم اتصالا عموديا سواء مع أمه، بالبصرة، أو مع ابنه بالقاهرة. فعليه أن ينتظر حتى تشمله العملية العامة للتعرف فى دمشق، حيث تم تجميده، وإذ ذاك سيصبح فاعلا ؛

– عجيب هو الفاعل الوحيد الذى ينخرط فى عملية الذهاب : فهو نفسه نتيجة لهذه العملية، لكن ينبغى لهذه النتيجة أن تصبح شرعية، أى أن تفصح، رسميا، إذا أمكن القول، عن نجاح المشروع، فهل المحكى هو الذى يتكفل بعملية التعرف التى يشترك فيها كل الفاعلين الباقين على قيد الحياة / هل هؤلاء الآخرون، وبخاصة ش، سيذهبون إلى تحقيق ما عجزوا عن مباشرته لمصلحتهم الخاصة؟.

الوضع الاعتبارى للحدث :

نقصد، هنا، بالحدث كل فعل تنجم عنه قطيعة، خالقا بذلك وضعا جديدا يصلح لإعادة الحكاية إلى التنامي، وعليه، سنحلل أربعة حوادث :

– حادث المهر، بالقاهرة ؛

– موت "ن"، بالبصرة ؛

- غضب الملك، بالقاهرة ؛

- حادثة الكتاب، بالقاهرة ؛

حادث المهر، بالقاهرة :

حسب تفكير أولي، كما قد ملنا إلى التشديد على لا جدوى السبب الذى أحدث القطيعة بين الأخوين، والرحيل النهائى لـ ن ؛ غير أن الطبيعة الحقيقية والقيمة الوظيفية لهذا الحدث تظهران إذا ما غيرنا، قليلا، منظور التحليل، ذلك أن كل تفسير يمنح من منطق السلوكات أو يستدعى سيلولوجيا المواقف، غير كاف. ويصح هذا بالنسبة للحوادث الأربعة المحللة، كما سنرى.

بالنسبة للأولى منها، نكون فى بداية الحكاية، فالاستهلال يحدث وضعا ويحدد مشروعا، وهو فى حاجة لأن يتوالد، أى أن يحدث انتقالا يقود العملية إلى منتهاها. فإحداث زوج متعارض سيضمن حضور هذه القوة المحركة.

وكى تتولد الحكاية ينبغى حدوث القطيعة بين الأخوين. وتأخذ هذه القطيعة شكلا حكائيا(Anecdotique) ليس له أية قيمة فى ذاته، ولا ينبغى البحث عن فهم هذا الشكل الحكائى خارج العملية التى هو فيها حلقة من سلسلة. ويمكن أن نتصور العديد من النصوص القبلية الأخرى التى تحل محل النص القبلى المختار دون كبير عناء. فلماذا، إذا تم الاحتفاظ، بالضبط، بالنص القبلى للمهر؟ ولنوضح أن القطيعة، وهى مرحلة من العملية كلها، هى التى تستحوذ على السبب، وليس الحدث الذى يؤدى إلى القطيعة. وهذه القطيعة سابقة لأنها تتعلق (بالجانب) الوظيفي، أى بالمجرد، وليس بالحكائى (Anecdotique) الذى يندرج فى إطار إنجازها. إن الشاب، فى الشريعة الإسلامية، هو الذى يدفع المهر. وفى "المجتمع الإسلامي" فإن الشاب وحده. القادر على السفر والسعى إلى المغامرة، والذهاب، إذًا، للبحث عن مكنوبه. أما الشابة فتنتظره فى عين المكان. وعلاوة على ذلك، فالذكر وحده يتشرف بالبنوة المسئول عنها، وكان "ن" يذكر أخاه بذلك، بشكل حازم، إبان نزاعهما ؛ لكن ش هو الأخ الأكبر والوريث الرئيسى للأب. وقد ذكر، هو الآخر، أخاه بأنه الوزير الحقيقى وأنه لم يقبل باقتسام مسئوليته إلا لطيبوبته. فهو الذى ينبغى أن يبقى، بالقاهرة وعلى "ن" أن يرحل وأن يسعى إلى المغامرة، فإذا كانت القطيعة تندرج فى إطار عملية ابتكار الحكاية، قبل

اختيار الحوافز، فقد تقرر، من الناحية الثقافية، أن الفرع المغترب الذى سيرسم مسارالحكاية هو الذى سيلد الذكر، والفرع الماكث سيلد الأنثى. وهكذا تم تعيين النقاط القصبية لدائرة سيشرع القدر فى قطعها. والقطيعة مع هذه الدائرة أو إعادة الاتصال بها هما مرحلتان تناوبيتان للمحكي.

وهكذا نرى كيف يستعير الحدث خطاطات سوسيو-ثقافية دون أن ينتمى إليها من الناحية الجوهرية. وهذا يعني، كما سنعود إليه، أن الحكاية يمكن لها، فى سياق حضارى آخر، أن تغير المحتوى الحكائى (Anecdotique) للحدث دون أن تنال من الميكانيزمات التى تشغله.

ومن جهة أخرى، فإن الطابع الإجرائى لهذا الاختيار يقلص من درجة التناقض المشار إليها بين طبيعة المخطط الأكبر الممنوح للشخصيات والعبثية البارزة للعيان لهذا التعارض. وفى الحقيقة، فإن الفاعلين هم فى حالة اشتغال، من ذى قبل.

موت "ن" فـي البـصرة.

استسلم بدر ليس بعد موت والده. وطوال شهرين، أهمل جميع واجباته: لم يتردد على الديوان ولم يذهب للسلام على السلطان. أهمل مكانته ووضعيته ومستقبله ليغرق نفسه فى حداد آثار غضب الملك ودفعه إلى رد فعل خشن: عين وزيرا جديدا وصادر أملاك "ن" ووضع الختم على منزله. وأصدر الأمر، أخيرا، باعتقاله.

إن سلوك بدر فى ذلك الظرف متسم بالغلو الكبير وغير مفهوم من جوانب ثلاثة: لايجوز للرجل أن يستسلم إلى مثل ذلك الضعف؛ وعلى المسلم أن يخضع لمشيئة الله؛ وعلى الوزير أن يكون أهلا للأمانة التى فى عنقه، ومن الرائج فى تلك الفترة أن يستقر داخل المسئولية بدلا من إلقائها فى عهدة أبيه. من جميع الاعتبارات، فإن بدر خرج عن معايير السوسيو-ثقافية وخالف منطق السلوكات المقبول.

يمكن، أيضا، أن نقدر بأن الملك وأنه اغتنم الفرصة ليستولى على ثروة كبيرة جمعت بسرعة. لكن أى تفسير من هذا النوع لا يأخذ فى الاعتبار الأوليات الحقيقية التى توجه أفعال الحكاية.

الواقع هو أن إقامة الفرع الصغير فى البصرة يجب أن تنتهي، واستقرار الوضع يحول دون أى نمو للحكاية. فالفتاة موجودة فى القاهرة، وهى لا تستطيع، أصلا، أن

تغادرها. وعلى القدر، كما قلنا، أن يذهب للبحث عنها هناك. ولا يستطيع بدر، وقد استقر فى الوزارة وتقمص شخصية الوزير، أن يجب الوقت لإتمام هدف الحكاية. فلو كان هدف الحكاية موكولا لإدارة الأفراد، فإن المشكلة كان بالإمكان أن تحل:

فقبل أن يموت "ن" كشف عن ألز لابنه الذى لا يجهل، إذاً، أنه ابن أخ وزير القاهرة. فكان يمكنه، إذاً، وباعتباره وزيرا بالبصرة، أن يربط الاتصال دون معاناة، غير أنه كان يجهل بوجود ابنة عمه، وكان يجهل البرنامج الذى كُلف بإنجازه خاصة. فهذا الجهل هو ما تركه بعيدا عن المشروع الذى ترك للحكاية أمر التلاعب به كفاعل، وينبغى للمحكى أن يحرر حركة العودة. ولهذا الغرض ستحدث قطيعة. ويتم الحصول على هذه القطيعة بضم عنصر توازن، إلى الوضع، أو بتعبير أصح، حالة لا تطابق : وزيران يتنازعان حول مهر قليل الأهمية، وابن يتميز بحزن مفرط. فهناك العديد من نقط التعارض بين اتساق عام، ثقافى بخاصة، وترف فردي. ويمكن القول، بتعبير آخر، أنه فى لحظة وجيزة سمحت الحكاية لفاعل مرتبط بنسقها أن يتصرف بصفته فردا. فالقطيعة التى أحدثها هذا التصرف غير المألوف قد استخدمت مباشرة، كعنصر محرك لإعادة الدفع بالعملية، فى الوقت الضروري.

حادث الزواج بالقاهرة :

فى القاهرة، تزوج ش، وكان له، كما كان منتظرا، بنت، سيدة الحسن (س،ح) التى ولدت فى نفس يوم ميلاد بدر. فهى ذات جمال باهر لحد أنها أثارت انتباه جني، ولكنها أثارت، قبل ذلك، انتباه ملك مصر الذى طلبها للزواج. وأى وزير، كان سيتشرف بهذا الزواج، وكان سيرع بعقد هذا القران مع ولى نعمته. وبالفعل، يرتكب ش قدحا فى الذات الملكية لا يمكن تخيله.

والسبب الذى برر به رفضه مفاجئ؛ فقد صرح أنه، منذ ولادة بنته، وعد بتزويجها لابن أخيه، وأنه قد أقسم ألا يزوجها لأى شخص آخر. والحالة هذه، فقد بلغ إلى علمه، لحظتها، كما تأكد أن أخاه قد تزوج بنت وزير البصرة، وأنه رزق بولد، وهذا التصريح يثير العديد من الملاحظات :

– القسم الوحيد الذى قام به ش، فى النص أنه لن يمنح يد ابنته لابن أخيه "ولو وزنت ثقلها ذهبا".

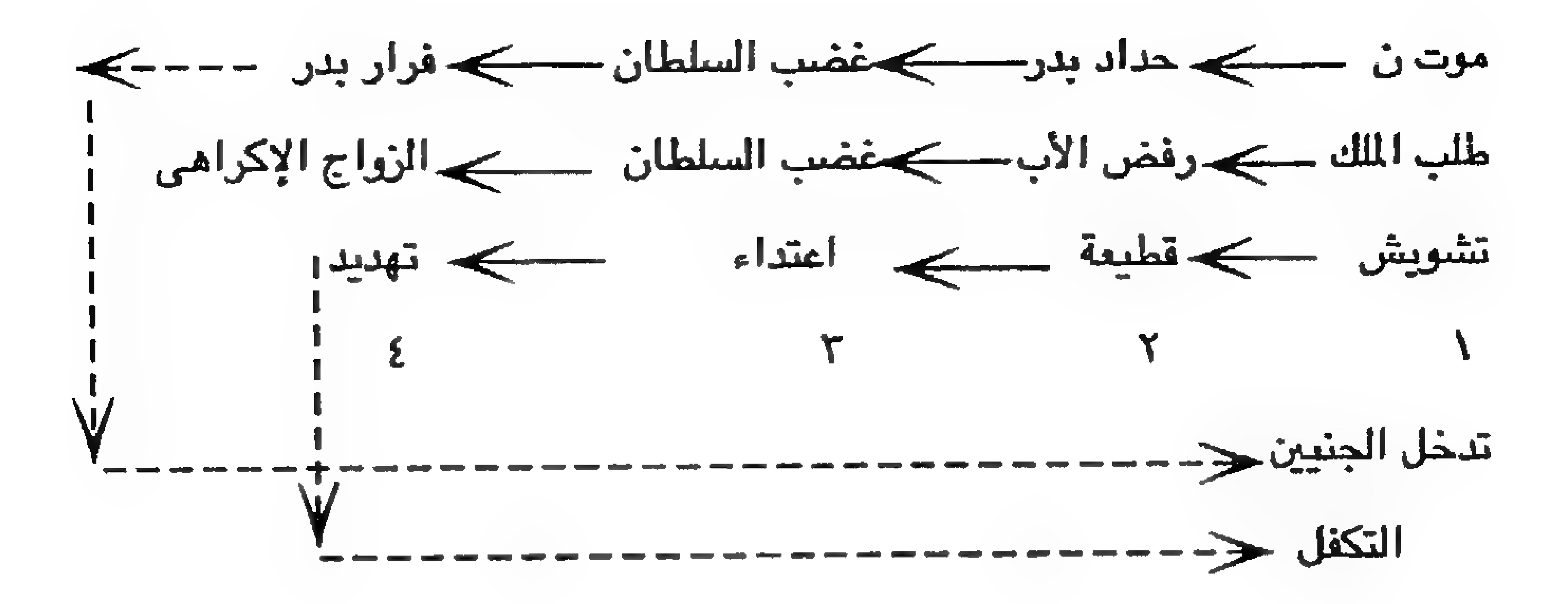
– القسم الثانى الذى قيل، إذا، إبان ولادة س.ح، لم يشر إليه. وقد تم الإفصاح عنه بعد خلاف الأخوين، بينما كان يمكن لـ ن، فى نهاية المطاف، أن يصبح ضحية للموت أو العقم أو العجز الجنسى للأعزب، أو يرزق بنتا، وذلك من بين شرور أخرى قد تلحقه!.

– فى الوقت الذى عبر فيه الملك عن طلبه، سيتلقى ش، من باب الصدفة، أخبارا عن أخيه وسيعرف أنه رزق ولدا.

مرة أخرى نجد أنفسنا معنيين بموقف يتحدى منطق التصرفات، ومرة أخرى، وحده تحليل آليات المحكى الذى يقدم تفسيرا مرضيا لهذا كله. ولا طائل أن يكون ش قد أفصح أم لا عن هذا القسم : فهو لا يوجد إلا لكى يدير هذا المشروع بحذق. وداخل هذا المشروع حيث ينبغى تحديد هذا المنطق، فموقعه إجرائي، ولا ينبغى تحليله فى إطار العلاقة التى تربط ش بالملك، ولكن ضمن العلاقة التى تربط الملك بالحكاية.

فالملك هو، فى الواقع، وبمجرد طلبه للزواج وحده، عنصر مشوش، لأنه قادر على إيقاف سيرورة العملية بجعل ش يخرج، نهائيا، من الدائرة. وهذا ما كان يمكن أن يحدث، بالضبط، لـ ن الذى ذهب إلى المغامرة، أو لبدر لو أنه مكث بالبصرة. والحالة هذه، فإننا نعرف فاعلا لا يمكن أن يستسلم لمصير فرد.

وقد صار الملك عاملا معتديا (Agent agresseur) بتحوله إلى عنصر مشوش، إذ أن رفض وزيره قد أغضبه لهذا فقد أمر الملك بتزويج الشابة لأشد سائسيه بؤسا، ولنتذكر أنه بسبب حداد ممدد قرر ملك البصرة موت بدر. والإهانة التى وجهت للملك القاهرة تستحق هذا العقاب، على الأقل. غير أن الأمر لا يتعلق، دوما بمنطق التصرفات فرد فعل الملك إجرائى بينما موقف ش وظيفي. فعدوانية الملك شكلت المحكى وأعطته توجها حاسما : فبمناسبة هذا الزواج الذى أمر به حيث اكتشف جنى جمال هذه الشابة، وأعلم باكتشافه الجنية التى أتت على اكتشاف جمال شاب نائم فى مقبرة البصرة، ذلك أنه للفرعين مصير متواز، وباتباعها لمسار متشابه سيصلان، مجتمعين، إلى مرحلة حيث سيكون، من الضروري، أن يلتقيا. فينبغي، الآن، للمتتاليات المتوازية (Séquences parallèles) أن تتقاطع. والخطاطة التالية ستوضح هذا التسلسل :



١- التشويش على حالة الاستقرار التى تميز انطلاق كل عملية.

٢- رد الفعل الوظيفى للفاعلين : فرفض التشويش محدث للاعتداء ضد الفاعلين الرئيسيين الذين تم تحريكهم، والقطيعة هى العنصر المحرك للعملية.

٣- اعتداء يستهدف وضع فاعل رئيسى خارج الدائرة، بشكل نهائي.

٤- نتيجة الاعتداء : وضع يهدد بأن يصبح غير قابل لأن ينعكس إذا لم يتم التكفل بالفاعلين.

٥- تجميد العملية المهددة وإعادة تشبيب الفاعلين داخل الدائرة. فالإلحاق مضمون.

حادث الكتاب. بالقاهرة :

حينما عثر ش على ابنته، بعد اليوم التالى للزفاف وكان الملك قد أمر بألا يحضر الزواج. حصل له اليقين بأن الشاب الذى أخذ مكان السائس الأحدب وقضى الليلة مع ابنته ليس سوى ابنه أخيه، انتظر مدة سبعة أيام قبل أن يأخذ قلما ويرسم تصميما لغرفة الزفاف مبينا التموضع الدقيق للأثاث والأشياء الموجودة فيها.

و سيقتصر عمله على هذا الأمر فى أى اتجاه سيتم البحث عن الشاب الذى لا يعلم، لسبب بديهي، كيف وصل إلى القاهرة، ولا أين ذهب ؟ يقينا، ولماذا لم يتم التوجه إلى البصرة التى يعرف ش أن أسرة بدر تقطن بها والذى ما زال يجهل أمر وفاته؟ سيأتى الجواب فى حينه، وفى انتظار ذلك، كان الجميع يعتقد أن س.ح حبلت من جنى، ولد الطفل، وتم تجميد المحكى من الجهتين : فى دمشق، وكما رأينا ذلك، كان

بدر يحيى فى خفية من أمره دون أن يحصل له شيء، وفى القاهرة، لا نعرف شيئا عن "س.ح "يتم الإخبار بالتربية التى يتلقاها ابنها "عجيب" الذى عهد به إلى المربيات لمدة سبع سنوات، وأربع سنوات عند الفقيه، وبعد ذلك سينتقل إلى الكتاب، وها هنا حيث يقع الحادث موضوع التحليل، ولأن الطفل بدا متعجرفا، بشكل ظاهر، فقد أوصى العريف تلامذته بأن يسألونه عن أبيه، والحال أنه أوهم أنه ابن ش، وبحنما استفسر عن نسبه شرعت هذه الأخيرة فى تزكية على هذا النسب ؛ لكن الطفل رفض أن يعتقد، ولمدة طويلة، فى هذا الأمر السخيف. ولذا سيقرر ش، أخيرا، الذهاب بحثا عن ابن أخيه مضطرا إلى ذلك.

وسنبدي، هنا، ملاحظات من نفس صنف الملاحظات التى صغناها بصدد الأحداث الثلاثة الأخرى :

يمكن أن يبدو من المثير وضع طفل إحدى أكبر عائلات القاهرة، بكتاب ما. هذا بالإضافة إلى أن الناس يَعْزُون أبُوتَهُ إلى جني. فعلا، ينبغى وضع حد لمرحلة الاستقرار، وجمود، المحكي، المرحلة التى سيكبر، خلالها، الشاب "عجيب. فعجيب هو الآن، فى مستوى أن يدرج فى الدائرة، وعليه ينبغى إحداث قطيعة لدفع العملية، من جديد. وقد عهد بهذه المعالجة لرأى الناس الذين سيتساءلون فى الوقت المناسب، عن أصول الطفل ؛

– وكما هو الشأن بالنسبة للحالات السابقة، فإن الفاعل المعين للدخول فى الفعل يبدأ بأخذ وضع مغلوط اتجاه السياق السوسيو-ثقافي. وهذا التضاد الذى لا يمكن بعد أن نقول إذا كان يترجم تعارضا عميقا، هو الذى يطلق الحركة ؛

– الصيغة الحكائيةالمختارة (حادث فى كتاب) يمكن، بسهولة، تغييرها دون أن يتم تحوير مسار الحكي.

فدراسة الوضع الاعتبارى للحدث ستسمح لنا باستنتاج بعض الخلاصات العامة :

– الحدث ليس إلا نقطة استدلال مقطعية أكثر مما هو مشير على انقال ما.

فلا يجب أن يصلح الحدث لتقطيع المحكى بل لفهم استراتيجية ما لأنه لا يأخذ كل قيمة إلا داخل تسلسل ما. وبذلك يتجلى لنا وجود تراتبيه بين الأفعال. وتندرج هذه الأفعال فى إطار تتابعية لا تترك مجالا للمصادفة.

وهنا تنكشف لنا غاية الحكاية التى سنتحدث عنها، فى آخر التحليل ؛

- الصيغة الحكائية المختارة لهذا الحدث أو ذاك تبين اللجوء، الذى تم إلى السياق السوسيو-ثقافي. وقد اتضح، فى الحالات الأربع، أن فاعلا يخالف، بطريقة أو بأخرى، القواعد الموضوعة لهذا السياق، يفصح عن رفض من طبيعة اقتصادية بالنسبة لـ ن (المهر)، ودينية بالنسبة لبدر (الموت)، وسياسية بالنسبة لـ ش (المصاهرة مع السلطان) وخلقية بالنسبة لعجيب (ولادة غير شرعية). وهكذا يرتسم، جانبيا، تضاد عميق بين ما يمكن أن نسميه بالرغبة والقانون. ولن نذهب بعيداً فى هذا المجال : إذ بمساءلتنا لرأس الحكاية، وأصولها البعيدة وللدلالة الرحمية المنغرسة فيها، حيث يمكننا، ربما، الإجابة عن هذا السؤال. لقد كان هدفنا أن نجعل النص يطرح السؤال وأن ينبعث منه، لا من تأمل يجهله.

عملية عامة : التعرّف

انطلاقا من مخطط راسخ فى رأس النص، ومشروع هو شكله الحكائى تجرى الحكاية وفق مراحل يمكن تقسيمها إلى عمليات متوالية. وسنطرح، لاحقا، سؤالا : هل يختزل الحكاية نفسها فى مسار حدثى (Tinéraire Evénemntiel) أو عما إذا كان من الممكن الكشف عن مسارات من طابع آخر، فالعمليات المباشرة يمكن أن تكون منتظمة أو عامة. وكنّا قد حللنا العديد من العمليات الأولى بدراسة الوضع الاعتبارى للفاعلين والحوادث. وتتعلق بهذه المقولة عمليات فقد توازن وضع ما، وعمليات إعاقة وضع مهدد، وعمليات التوجيه وعمليات التكفل بفاعل معين، بعامة.

والآن، سنتفحص عملية عامة، أى عملية لا ترتبط بمرحلة لا حدود لها لكنها تلازم مجموع العملية كلها أو جزء منها. وهي، بالإضافة إلى ذلك. مكلفة بإنجاز برنامج شديد الأهمية، وينتمي إلى مستوى أعلى للتصور.

ويشار إلى العملية موضوع الدرس بمصطلح التعرف، لا يخص التعرف، المرحلة الختامية للحكاية، حيث تستعيد شخصية ما هويتها وموضعها فى المحكى الذى انتهى، فيه بدر إلى لم تشمل عائلته دفعة واحدة، فالتعرف يفصح ، فى الواقع، عن اختتام عملية بكاملها. وستتخذ الترتيبات الضرورية لهذا الإنجاز على مدار الحكاية. ويمكن أن يتهدد المحكى انحراف ما، مثله، فى ذلك، مثل أى فاعل. وسنعمل ، لاحقا، على تحليل العوامل التى يمكن أن تصب فى هذا الاتجاه.

كل حكاية تنتهي، تصل إلى حل العقدة، وتوصل المشروع الذى استهدفته إلى منتهاه.

وسائل التعرف: الإدلاء ببرهان مكتوب (إقامة البينة)

من الأنسب أن نشير إلى عدد وأهمية الوثائق المكتوبة التي تصلح، بكيفية أو بأخرى، لتسهيل التعرف. وقد استند الفاعلون ثلاث مرات، إلى المكتوب. ويتعلق الأمر بـ ن، والتاجر اليهودي و ش.

وصية ن:

حينما أحس ن بدنو أجله، قدم لابنه كل أنواع النصائح عن السلوك الذي يجب أن يتحلى به في الحياة (وسنعود، لاحقا، إلى هذه الوصية الخلقية) ولكن عهد له بورقة قيدت فيها كل المعلومات التي تخص نسبه، تاريخ وصوله إلى البصرة، وتاريخ زواجه، إنه، بكيفية ما، سجل حالة مدنية، تطرح بصدده، مشكلة أساسية، فالطبعة الكاثوليكية وترجمات "غالان" تؤكد أن ن هو الذي دون هذه المعلومات. وعلى العكس، فإن طبعات القاهرة (1/ 57). وبيروت دار العودة (1/ 77)، وكذلك ترجمة ماردروس جعلتها تملى من طرف ن على ابنه.

والحال أن هذه الوثيقة تلعب دورا هاما. فحينما دخل ش، إلى القاهرة، ودخل الغرفة التى تم فيها الزواج، عثر على هذه الورقة بين الملابس التي تركها الشاب. تعرف على خط أخيه، وفهم أن الزوج المختفي هو ابن أخيه.

ما يثير الانتباه، أن الطبعات والترجمات (القاهرة، بيروت وماردروس) تشير، في نفس الوقت، إلى أن "ن" أملى النص على ابنه وأن ش تعرف على خط أخيه. كيف تم الاعتقاد بتحول الكتابة إلى إملاء، دون حذف التعرف على الخط؟ وكيف حصل الاعتقاد بإدماج التعرف على الخط مع نسيان تعويض الاملاء الأصلي بكتابة قام بها المعني بالأمر؟ وإلا فنحن بإزاء صيغتين لنفس الحكاية خلطت بينها الروايات التي نتوفر عليها، بلا مبالاة؟ إن اعتقادنا بذلك يستند إلى توفرنا على دليل من الأنسب تفحصه باهتمام. فعندما اكتشف ش هوية ابن أخيه، أسرع إلى السلطان وأراه الوثائق. وقد تعجب الملك لاجتماع الشمل بين الرجلين، ولذلك أمر كتاب البلاد بأن يدونوا هذه القصة العجيبة كي يتم الاحتفاظ بها. فمن الثابت، والحالة هذه، أن هذا الاحتياط يتم اتخاذه، عادة، في اخر الحكاية بمجرد أن يحصل حل العقدة. يمكن، إذا، أن يخمن أنه، في لحظة أو في أخرى، انتهت الحكاية في الليلة 23 حسب هذه الخطاطة : ن كتب هذه الورقة بيده. تم التعرف على بدر بفضل هذه الوثيقة. وتم كل شيء على خير في أفضل العوالم الممكنة. وإذاك، سيكون لدينا رواية قصيرة سابقة عن الحكاية، قطعا.

فالرواية الطويلة المتضمنة لليلة إضافية تكون قد استبدلت الورقة التي كتبها ن بورقة أملاها على ابنه، وفي هذا الوقت، فإن الحجة الدامغة على هوية بدر لا يمكن الإدلاء بها بواسطة التعرف الوحيد الذي وقعه اليهودي، فقط (انظر لاحقا). وينبغي البحث عن هذه الوثيقة عند الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يؤكد أن هذا الشاب هو بدر ابن ن، وتعني به أمه التي تقيم بالبصرة، وفي الوقت اللازم، تم الحث على لقاء الشخصيتين، والجنيان اللذان نقلا بدرا، من القاهرة، أخذاه عنوة، من جديد، كي يتركاه بدمشق ومن ثم سينطلق المحكي من جديد.

وفي هذه اللحظة ينبغي أن نلاحظ أن كل الطبعات والترجمات تتبنى التعرف على الخط والرواية الطويلة، والبعض منها يذهب إلى حد مقابلة الورقة والتعرف على الخط، وهو أمر لا جدوى من ورائه، ومن المحتمل أن المرور من الرواية القصيرة إلى الرواية الطويلة قد حدث دون أن ينتبه النساخ المتتالون إلى التكييف الضروري لهذا التفصيل. هذه اللامبالاة جديرة بأن تبين كيف تم الشروع في توسيع الحكاية. من وجهة نظر إجرائية، بتوصيل مكشوف في الحكي، انطلاقا من الليلة الرابعة والعشرين.

هذا المكتوب الأول يشكل، في الوقائع، وفي الحكي، تناويا بين عاملين اثنين. ولنسجل أن ن وضع بين يدي ابنه هذه الوصية في حالة ما إذا وقع له مكروه وليس لكي يطلب منه الذهاب إلى القاهرة وأن يعرف فيها بنفسه، في الواقع، كان يعتقد أن ابنه مستريح بالبصرة وليس له وعي بالمشروع الذي هو في طريقه إلى الإنجاز، فقد تصرف، فعلا، على هذا المستوى ثم اختفى بأن أفسح المجال للفاعل الذي أخذ النيابة.

التعرف على البيع :

لما أخبر مملوك بدرا بالأوامر التي أصدرها ملك البصرة، فرهذا الأخير ودون أن يرغب في ذلك، وجد نفسه في مقبرة تقع خارج المدينة حيث دفن أبوه. وبينما هو يتأسف على حاله فاجأه يهودي فسأله عن سبب وجوده في هذه الأمكنة، ثم اقترح عليه بأن يشتري منه حمولة كل المراكب التجارية التي يمتلكها أبوه بثمن ألف دينار للحمولة (الوسق). فكتب بدر، علي التو، اعترافا بالبيع على الشكل التالي:

"كاتبها حسن ابن الوزير باع لإسحاق اليهودي جميع وسق أول مركب يدخل لأبيه بألف دينار وقبض الثمن على سبيل التعجيل".

فالظهور المفاجئ للتاجر، في المحكي، يصعب تفسيره. ويمكن أن نتخيل أنه يحاول استغلال وضعية بدر كي يشتري منه بثمن بخس. وفي واقع الأمر، كان عليه أن

يتبع الشاب أثناء هروبه وإلا ماذا كان سيفعل مع نزول الليل، في مقبرة إسلامية، يبدو. فضلا عن ذلك، أن التاجر اليهودي لم يكن على علم بالأمر الذي أصدره السلطان بمصادرة أملاك ن، لأنه سأل بدرا عن أسباب وجوده. أما الشاب فقد تذرع بقصة حلم لا تصدق، عن عتاب المرحوم أبيه له عن عدم زيارة قبره، بشكل متكرر. كل هذا غير مفهوم، غير أن دور هذا الفاعل لا يبرز لأول وهلة، إذ يمكن أن يكون مكلفا بأن يمد بدرا، في هروبه، بالمال وعقدة المبايعة التي أبرمها معه، وقد عثر ش على الألف دينار والعقدة، وفهم أن الأمر يتعلق بابن أخيه قبل أن يجد الورقة المكتوبة أو المملاة على ن التي تثبت هذه الهوية.

لكن، لماذا هذا الاحتياط المضاعف. فإذا كانت ورقة الهوية قد كتبت بيد "ن"، فهذا يكفي كي يعرف بدر بنفسه عند عمه. وإذا كانت الورقة كتبت بيد بدر فإن التعرف على البيع لا يشكل، هو الآخر، برهانا كافيا عن هويته. وبالتالي فإن هذه الوثيقة لا يمكن أن تندرج إلا في الرواية الطويلة للحكاية التي انقسم فيها التعرف إلى عمليات متتالية تم نقل المحكي، من خلالها، إلى دمشق والبصرة ودمشق مرة أخرى، وأخيرا إلى القاهرة، بشكل تتابعي، ففي هذه اللحظة ستجد عقدة البيع توظيفها الحقيقي. ولنستبق التحليل المفصل الذي سنعطيه لتطورات التعرف، كي نشير، ابتداء من الآن، إلى ما يلي :

عندما استيقظ بدر، في الغرفة التي نام فيها، من قبل، مع فتاة مجهولة، منذ ثلاثة عشر سنة، كان مضطربا بشكل عميق، لدرجة لم يعرف فيها أي جزء من حياته يتصل بالحلم وما هو الجزء الآخر المتصل بالواقع. فينبغي له، إذن، أن يبرهن لنفسه أنه هو بدر الذي كان ابن وزير بالبصرة وهو الفَارّ إلى المقبرة، والزوج بالقاهرة، والطباخ بدمشق. فهو بحاجة إلي دليل يبرهن به على وقوع كل واحدة من المراحل التي تتابعت بطريقة غامضة. وهكذا سيتمكن من ترتيب وحدة وجوده وحقيقته.

فنحن لم نتمسك بالمظهر الحكائي (Anecdotique) المحض لهذا الفصل ولكن بالتحريك السابق لأوانه لعنصر ستستخدمه الحكاية لاحقا. فوجود استراتيجية للمجموع تَتَأكَّد على هذا المستوى، والخطاطة المولدة تتمتع بمقدرة تنبؤية تسمح لها بأن تنصب، في مسار الحكي، عناصر ستأخذ موقعها في وحدات الموضوع، في آخر المطاف.

تصميم ش للأمكنة :

بعد اليوم الموالي للزفاف دخل ش غرفة ابنته واكتشف، على التوالي، شاش بدر "عمامة جديرة بوزير لأنها موصلية" الألف دينار وعقد المبايعة، في الطربوش وأخيرا، وجد، في الحرز، الورقة التي كتبها ن (أو أملاها). ليس هناك، بالنسبة إليه، مجال للشك ؛ فالشاب ابن أخيه انتظر سبعة أيام، ثم أخذ قلما ليرسم نصب البيت محددا مواضع الأثاث والستائر، وجميع مافي البيت. وأبقى الألبسة جانبا.

لا يمكن القول إنه متيقن من العثور، بكيفية أو بأخرى، على ابن أخيه ؛ غير أنه فهم أن مشروعه القديم قد أنجز وأتى ثماره : فابنته أثبتت له، صباحا، أن زوجها افترعها وهي الآن حامل، إثبات مفاجئ، من وجهة نظر الممكنات العادية للتوقع البشري ؛ غير أنها تستجيب، تماما، للرغبة التي عبر عنها بأن تكون له بنت وأن يزوجها لابن أخيه : فالإثبات والرغبة هما من نفس الطبيعة، وينتميان إلى مخطط هو الذي أضفى عليهما معنى معينا.

لكن ش أحس، في نفس الوقت، أن القدر يكاد ينفلت من قبضة الحكاية، لأنه لا يكفي أن تنتظر س.ح وليدا، إذ ينبغي الاستدلال على أن والد الطفل هو بدر. ومباشرة، اتخذ ش الاجراءات التي تسمح له بالإدلاء بهذه البينة. ولهذا لا يمكنه أن يعتمد على ذاكرته وحدها ولا على ذاكرة الفاعلين المعنيين، دائما، لأن كل واحد منهم لن يتدخل إلا في مرحلة معينة من العملية، فقاعدة سلوك الفاعلين محترمة جدا : فكل واحد منهم لا يتحرك إلا على مستواه الخاص، ومن أجل جزء من البرنامج الذي عليه أن ينجزه.

وبالتأكيد، فإن استخدام الوثائق المكتوبة هو صيغة، من بين صيغ أخرى، يمكن للحكاية أن تستخدمها لأن وسائل التعرف متنوعة، المهم أن نتذكر الدقة التي دبروا بها ليضمنوا إدارة التناوب بين الفاعلين.

ميكانيزمات العملية :

منذ حادث الكتاب قرر ش المضي بحثا عن بدر، أعلم الملك أنه متجه إلى البصرة حيث يعتقد العثور، هناك، على أخبار ابن أخيه، فاصطحب معه "عجيبا" وسنرى لماذا ؟ ولكن سيدة الحسن، كذلك، كانت معهما، حسب بعض الروايات. فطبعة القاهرة وترجمات "غالان" ولاين وماردروس، تذكر أن الشابة، كانت فعلا، في سفر. وطبعات بيروت (الكاثوليكية، وطبعة 1979) لا تذكر ذلك. وسيكون من المثير، حقا، أن تكون من بين المسافرين لأنها لن تلعب أي دور طوال الرحلة (البحرية) بكاملها. وكان ش

يتصرف، في الواقع، كما لو أنها بقيت، في القاهرة، المكان الذي ستكون فاعلة فيه .

وقبل ثلاثين سنة، كان ن قد رجع إلى حلب، وش، هو الآخر، اتبع المسار التالي فبعد ثلاثة أيام، من السفر، وصل إلى دمشق : استراحة، لمدة يومين، بدمشق حمص ديار بكر ماردين البصرة دمشق. وقد تأكد لنا، أن ش قام بتحريات، في كل مان، باستثناء دمشق، حيث يوجد بدر، بالضبط، وسبب هذا التصرف الغريب سيتجلى مبدئيا على طول تحليلنا للاستراتيجية العامة للعملية، وتنقسم هذه إلى أربع مراحل :

المرحلة الأولى: اللقاء الأول بين عجيب-بدر بدمشق أو الذاكرة القلقة :

لنتتبع النص في التسلسل الذي اختاره. الشاب عجيب جميل جدا فحينما ذهب لزيارة المدينة تبعه جمع غفير يجري وراءه وخلفه. وقعد أشخاص، في طريقه، حتي يروه وهو : يمر بالقرب منهم. فهذه الزمرة من الفاعلين المجهولين الذين تعرفوا على "البطل" اعتمادا على العلامة التي يحمل قادت "عجيبا" إلى المطعم الذي يديره أبوه، فالتكفل تسبب في اللقاء بإثارة انتباه بدر إلى الشاب.

وإضافة فاعلين اثنين تمت مباشرة، وبشكل كلي : فقد أحس الأب بعاطفة أبوية، وأما الابن فمال قلبه إليه. وزاد فقال : "وكأنه قد فارق ولدا له". وقد ظهر لعجيب بأن قبوله لضيافة الطباخ سيجبر خاطره، ويكون جديرا برحمة الله فيتمكن من العثور على أبيه.

وحينما عاد الشاب إلي خيامه، أحس بدر أن روحه فارقته. وفي ثلاث مرات، وفي صفحة واحدة، تم استخدام التعبير "جسد بلا روح" فلدينا، هنا، مثال دامغ عن سمة نفسية تؤكد وجود السيرورة التي نصف. فالفاعل بدر تم تجميده بدمشق، لمدة اثنتي عشر سنة، دون أن يحدثنا أحد عن حالاته الروحية، فلم ينتعش إلا بفضل ابنه بخاصة فهو، في الحقيقة جسد بانتظار الحياة، ونسمة الحياة هي هاهنا، في متناول يده.

إنه مجرد فرد ينفعل لوجود ما أقل من كونه دورة تحدس نهايتها، فهذا الولد الذي وصل إلى بابه، بأعجوبة (والأمر عجيب جدا، حتى تعتقد بالصدفة) هو القدر الذي استحوذ على بدر. وهذا الأخير لم يزمع على فراق جديد. فتبع "عجيبا" إلى الخيام، هذا الذي لم يكن يعرفه منذ ساعة. ولكن إذا كان عجيب قد أحس بالشفقة، أو كان قد تصرف، باعتباره فردا فلم تأخذ الدائرة رد فعله بعين الاعتبار، لأن رد فعله فردي وليس برد فعل فاعل : أي يمكن لرد فعله أن يكون إدعاء بالاستقلالية وأن يشوش على انتظام العملية، إذ ينبغي أن يمكث في مكانه: فليس من برنامجه التعرف

على أبيه في هذا الوقت وبهذه الكيفية. فليس له من مبادرة، أكثر من باقي الفاعلين، وبخاصة مبادرة سلك طريق مختصر للالتحاق بأبيه. وسيضع كذلك، حدا للوضع، بطريقة إجرائية، أي بكيفية تجعل حركته فاعلة في الوقائع وفي المحكي، فعلا، هناك فعلان (Actions) بارزان يستحقان الذكر :

– تناول عجيب عند بدر زبدية حب الرمان ستلعب دورا حاسما إبان المرحلة الثالثة للعملية ؛

– وضع حد لإلحاح بدر بقذفه بحجرة تصيب منه الجبهة، وهذا الجرح سيلعب دورا في المرحلة الرابعة من العملية .

وهكذا ستتجمد العملية على مستوى الفاعلين وتشرع، مسبقا، في موضعة عناصر ستباشر عملها لاحقا. ولكنه، وحتى، في الوقت الذي بدأت فيه الخطاطة المولدة تتلاعب بفاعليها (حيث عرض بدر نفسه للحجر الذي قذف به). فإنها تثبتهم، بدقة، في الدور الذي يعود إليهم. وكل تداخل بين تسلسل الدائرة ومسارها، لن يكون إلا ذا صبغة فردية وسيحدث رد فعل رافض. فالخطاطة تتوالد لكنها تختار من بين الممكنات ما يناسبها. فابتداء من أول لقاء قال "عجيب" لبدر بأنه بصدد البحث عن أبيه. ولكن لا أحد منهما مكلف، شخصياً، بهذا البحث. فجرح بدر، يرسم بالدم حدود سلطة معينة في الوقت الذي يضع فيه عنصرا للتعرف فالقدرة التنبؤية للحكاية تمارس باعتبارها قوة للإقصاء. والمستقبل يعلن عن نفسه، منذ الآن، غير أن مدارها غير جاهز، فلا يمكن لبدر أن يظهر، في الحكي، كي ينتزع الكلمة من الزمن.

المرحلة الثانية : أم بدر في البصرة أو الذاكرة الحية .

لما وصل ش إلى البصرة، ودون أن يعثر على بدر، التجأ إلى العاهل الذي أخبره أن ن قد مات منذ خمسة عشر عاما، غير أن زوجته، أم بدر، مازالت تحيا بالقصر وفضلا عن ذلك، تنبغي الإشارة، إلى أن الملك كان مقتضبا في كل ما يتعلق ببدر فقد اكتفى بالقول أنه اختفي شهرا بعد موت أبيه.

وجمع شمل ش، زوجة أخيه ن وحفيده عجيب قد حصل. ولا يتم ذكر س.ح، وليس لها مكان في المشهد الذي يجمع، لأول مرة، الشخصيات الثلاث، ومهما يكن، فقد قرر ش الرجوع فورا. فليس له ما يفعله بالبصرة حيث لا أحد سمع، أبدا، ببدر وتسريع المحكي (حيث سيجري السفر في قليل من الأسطر) يترجم، في الواقع، ضرورة الدفع بالفعل النهائي الذي سيجرى على مرحلتين، في دمشق وفي القاهرة.

ولأن ما ينتظره كثير : أن يعثر على بدر، وأن يثبت أنه هو بدر، وأنه هو نفسه الذي تزوج س.ح، والحالة هذه، فإن الشخص الوحيد القادر على التعرف على بدر، ابن ن، هي أمه، فمن الضروري، إذن، استفسار هذه الذاكرة الحية لتحديد هوية موضوع البحث، لأول مرة.

المرحلة الثالثة : *التعرف على بدر بدمشق أو الذاكرة المستعادة:*

حينما غادر ش القاهرة كان قد أعلن أنه ذاهب إلي القاهرة، وعندما هم بمغادرة البصرة قال لزوجة أخيه بأن تتهيأ كي تصحبه إلى مصر. ولم يرد الحديث، أبدا، عن دمشق، غير أنه يمكن أن نفهم، دفعة واحدة، لم لم يثر هذا الأمر ولماذا وُجِدَ بدر هناك.

فلم يتحدث ش عن ذلك لأنه لا شيء يمكن أن يجعله يعتقد بوجود ابن أخيه هناك. ولما أعاد الجنيان بدرا، فجرا، بعد زواجه، كانا ينويان إرجاعه إلى حيث وجداه : في مقبرة البصرة، غير أنه مثلهما مثل الفاعلين الآخرين لا يملكان القدرة علي العودة إلى الوراء، واستدراك (صعود ثان) للدائرة، وفي طريقهما، ألقيت عليهما شهب من نار لأنه من غير المسموح لها بالتجول حينما ينادي المؤذن لصلاة الصبح. فلا يمكنهما أن ينتقلا إلا في فضاء ليلي مما جعلهما مجبرين على ترك بدر في المكان الذي وصلا إليه، أي في دمشق. لا يتعلق الأمر مطلقا بصدفة ظرفية، وإنما برحلة تندرج في السنن الثقافية الذي تتغذى منه الحكاية.

ولم يكن ، ممكنا ، اتمام ذلك أن يتم ذلك إلا في دمشق. وإلا أين يمكن وضع بدر في أمان بدون أن يتحرك لمدة اثني عشرة سنة؟. فالدائرة مجمدة بقوة الضرورة البنائية، لتباعد الفرعين الإثنين، فأحدهما بالقاهرة، أما الآخر فاستقر بالبصرة، نقطتان متباعدتان لمسار ما ؛ لكن هاتين النقطتين مشغولتان من طرف فاعلين غير مكلفين إلا بجزء محدد من البرنامج : س.ح، في القاهرة، قادرة علي التعرف على الشاب الذي قضى الليلة معها ؛ أم بدر، بالبصرة، تستطيع أن تتعرف علي ابنها، فقط.

بدر هو النقطة التي ستلتقي عندها كل هذه الشهادات الجزئية إذ يجب أن تحتل حيزا حرا ومحايدا، بقلب الدائرة، يمكن أن يلتقي عنده الشهود الوافدون من القاهرة والبصرة. كما يجب الملاحظة، من جهة أخرى، أن ش لم يقرر الذهاب إلى دمشق، فقد مر بها، وإذا كان قد قضى أسبوعا بها، لدى عودته، فلكي يشتري هدايا لملك مصر.

وتنقسم هذه المرحلة الثالثة إلى لحظتين اثنتين :

اللقاء الثاني بين الأب والابن فبوصول عجيب إلى دمشق، قرر أن يبحث عن

الطباخ الذي كان قد اعتبر إلحاحه في غير محله لدرجة أن قذفه بحجر، وسنرى أن هذا الجرح الذي تكبده الأب له قيمة خاصة إذ سيصلح كدليل، غير أن له، في نفس الآن، دلالة عميقة فهو يندرج في العلاقة الجوهرية التي تربط الأب بابنه.

ولدينا، هنا، الإمكانية كي نعلم، مسبقا كما سنبين لاحقا، أنه إذا كانت الخطاطة المولدة قد موضعت الميكانيزمات فإنها لن تختزل فيها، فالمخطط الأكبر الذي انجز ذاتيا أختار لنفسه صيغة حكائية لا يذوب منها. فهو يحرك عمليات صالحة لأن تحققه، لكن يمكن له، أيضا، أن يتدخل بشكل مكثف، كي يهيئ النتيجة.

وهكذا يبين القذف بالحجر أن فاعلا خاضعا لدائرة ما لا يمكنه أن يربط اتصالا بشخصية منفردة. وهذا الاندفاع اللاعقلاني للروح هو، في الواقع، انتقال للمخطط وهو يبحث عن نهايته، فالغريزة التي دفعت بدرا وعجيبا تجاه بعضهما البعض بشكل لا يقاوم، ليست إلا تمظهرا لهذا المخطط.

وما يؤكد هذا هو الحوار الذي جرى بينهما على طول اللقاء الثاني، ولكي يعتذر بدر عن كونه ضايق الشاب، أشار إلى أنه فقد عقله (أنا بغير عقل : "أراد أن يدير لسانه في فمه فما قدر"). فمواقفه والأبيات التي أنشد هي لعاشق ولهان. وعجيب لا يمكنه أن يقبل هذا الأمر مادام الإبهام لم يزل عن الخطاب. وسيعرف ذلك بفضل "حدث" سيثير هو الاخر الشك، حيث قدم بدر لابنه تحلية .(Dessert) وإثر عودة عجيب، إلى الخيام، صادف أن قدمت له جدته نفس التحلية فأقر بأنها أقل جودة من التى أتى على أكلها، مما جعل الجدة تغتاظ للأمر. ولما جيء لها بجزء من الطبق، الذي حضره الطباخ، تذوقته ثم سقطت مغمياً عليها وهي تصيح : "لأن هذا الطعام ما أحد يطبخه غيره، إلا أنا، لأني علمته طبيخه".

يمكن أن تبدو الذريعة للمرة الأخرى، غير مقنعة لأم تعرفت على ابنها، لم تره منذ اثنتي عشر سنة، اعتمادا، فقط، على مذاق طعام سيكونان، هما الوحيدان اللذان يعرفانه فهذا التعرف هو، في الواقع، معجزة : إنه فعل مضاد للقوانين المألوفة للطبيعة (تنتجه قوة فوق طبيعية" (ليتري (Littré)). هذه القوة هي الحكاية ذاتها، وخطابها الذي لا يقبل إلا بقوانينها الخاصة. فكل منطق لا يكون منها سيفشل عند التطبيق.

منطق حب الرمان ليس إلا تعلة، لكنه دليل. فالدلائل المتبادلة ليس لها من قيمة إلا لكونها تتبادل، جاعلة دلالة ما تنبثق دون أن تشتمل عليها الدلائل. فقيمتها لا تنبع من طبيعتها لكن من وظيفتهما.

من دمشق إلى دمشق، تتم اللعبة. ومع كثرة المصادفات نستشعر قدراً جبريا فلا يجب أن يكون للتسلسل أي فرصة ليتحقق اعتمادا على حجج واهية جدا وحوادث مشكوك فيها أيضا، وإذا ما تحقق التسلسل فلأنه، في الحكاية، تيقدم على الحكي. وتتحدد فيه الصدفة على شكل سلسلة حيث يشير الحدث إلى انبثاق معني موجود، قبلا، ليس الكلام فيه إلا رجعا، ومن أجل مسار ثابت ولا خطر عليه، يمكن في الواقع، اختيار سبل يبدو أنها لا تؤدي إلى أي شيء. وتمارس القدرية فعلها في النقطة القصوى للمصادقة.

فالأم تتعرف على بدر اعتمادا، فقط، على مذاق الطبق دون أن تتحقق من ذلك، فالعملية قد أعلنت عن التعرف، وهو لا يشتغل وفق ما هو احتمالي، وليس مكلفا بجعل العملية قابلة للتصديق : إنه يستحدث المحتمل. كل ما أنجز، في الحكاية، ممكن. ولا توجد هناك حقيقة أخرى كما لا يوجد، هناك، معيار آخر للتصديق.

فعل ش - يدخل ش، مباشرة، في الفعل، فهو الاخر لم يجر تحقيقا : أمر عشرين رجلا بالمضي إلى الطباخ وهدم دكانه وتكتيفه وجره غصبا عنه إلى الخيام دون أن يلحقوا به أذى، أعلم السلطات المحلية وأقفل على بدر الصندوق، وحمل على جمل ثم أعطي الأمر بالرحيل. وفي القاهرة حيث ستجد الحكاية خاتمتها، فمكان الشمل المستعاد هو المكان الذي انفصمت فيه عرى هذا الشمل.

هاهنا حيث تم قطع المحكي مع الاختفاء، الغامض لبدر. وليس بكاف أن تتعرف الأم عليه كابن لها، وس.ح كزوج لها، إذ ينبغي له هو الآخر أن يعيد إدماج ذكرى، وأن يتعرف على أنه جزء لا يتجزأ من الحياة الواقعية. فيجب عليه، وقد نقله الجنيان من القاهرة ثم إلى دمشق، دون أن يفهم ما الذي وقع له، أن يكون قادرا على استعادة استمرارية وجوده. وأية شهادة لن تتيح له ذلك. إن ما هو ضروري، في هذه الحال، إعادة تشكيل عامة، وقد كان ش قد فهم الأمر مع صباح حفل الزواج بأن رسم تصميم الأمكنة بدقة.

المرحلة الرابعة أو الذاكرة المتصالحة :

تيقن ش من شخص بدر ثم نقله، وهو في حالة نوم، إلى الغرفة الفاخرة، لحفل الزواج، وقد أعيدت إلى حالتها. آثاث، أشياء مختلفة وشموع..، كل شئ استعاد مكانه، بشكل مضبوط. أضف إلى ذلك أن س.ح التي عادت مؤخرا إلى الواجهة، هي التي كلفها أبوها لتتحدث إلى الشاب كما لو أنه لم يغادر الغرفة إلا منذ لحظات. وهذا

الأمر ممكن لأن بدرا كان، منذ اثنتي عشر سنة، قد نقل إلى دمشق، نائما، ولم يعرف، أبدا كيف حدث ذلك. فالتدخل الشيطاني، بأمر من طبيعته الخاصة، لم تترك لهذه اللحظة من أثر، كبياض في الوجود حيث وجد بدر نفسه وقد أقحم فيه، من جديد، بشكل عنيف، ومما أكد له ذلك، هذا الوضع الذي يصعب تفسيره، أن هذا البياض يقع بين زمنين عاشهما، حقيقة، ويتذكرهما ؛ لكنه قد كف عن الاعتقاد بليلة القاهرة، أو أنه على الأقل، قد أودع ذلك في مجال اللاعقلاني، ولم يكن له أن يكون إلا في دمشق لأنه قد انتهي إلى نسيان أنه كان بالقاهرة، فإذا به، فجأة، مع استيقاظه، يتعرف على ملابسه التي طويت، بعناية، فوق كرسي. فقال لنفسه إنه يحلم (أنا في أضغاث أحلام)، كما لو أنه رفض، من جديد، حلم ليلة القاهرة، غير أنه تذكر، مع ذلك، أنه نام في الصندوق الذي وضعه فيه ش. فتساءل عما إذا كان نائما أم مستيقظا (أنا نائم أم يقظان. فتوجهت إليه الفتاة، كما تقرر، قائلة أنه أبطأ كثيرا. لقد كان الاقتحام قويا لدرجة أن كان له رد فعل لافت للنظر : انفجر ضاحكا وكرر : "إنني في أضغاث أحلام". وكانت هناك قرائن أخري نابت عن الشابة كي تستمر في ممارسة الضغط : (أي شاشه والكيس). وكرر للمرة الثالثة و "الله أعلم أني في أضغا أحلام". وسينفجر من الضحك مرتين خلال الحوار. وهذا هو الحل الوحيد الذي يملك كي يصمد في وجه اللاعقلاني، ثم استسلم، أخيرا، ولكن في حدود وعيه، أى أنه أجري استبدالا للمفاهيم. فمادام لم يتوصل إلي تخطي أو الإحاطة بالفضاء الأبيض الذي لم يسكنه، فالماقبل لاتفسير له إذا ما فصل عن المابعد. وقد حل المشكلة بأن عزا جزءا إلى الحلم وجزءا إلى الواقع. وكما أن الحلم، دوما، هو دوما ما غادرناه فقد حكى للشابة "حلمة"، بدمشق، حيث كان طباخا، وأين تعرف على مراهق حرك فيه عاطفة جياشة. حلم انتهى إلى كابوس مادام قد ألقي عليه القبض، لأسباب غير مفهومة، كي يوضع في صندوق. وكان يجب أن يشنق لكونه قد أساء تهييء تحلية الزمان.

وخلال تذكره للقاء الذي كان يعتقد أنه خيالى، مع ذلك الشاب، بدمشق، تلمس جبهته و.. أحس بأثر الجرح، فارتج كل شيء، من جديد، وأمضى الليلة في محاولة لعزل الحلم عن الواقع، وكان لتدخل ش واجتماع الدلائل المكتوبة، والشهادات الشفوية أن أعادت ترتيب الحقيقة :

- أثبتت الأم أنه ابنها ؛
- أثبتت الوثيقة التي كتبها الأب نسب بدر ؛

- التعرف على المبايعة والألف دينار أثبتا أن أباه قد توفي، وأنه كان موجوداً، فعلا، في مقبرة البصرة.

وحدة وجود أعيد تشكيلها وبرنامج الحكاية أنجز.

فلقد عبأت هذه العملية كل الفاعلين وسهرت على تسلسل أفعال منتظمة حيث جرت طوال مجموع الحكاية أو الجزء الأكبر منها التي عبرت فيه عن القدرة التنبؤية مع تنفيذ الاستراتيجية. وتتحدد هذه الاستراتيجيات، مرة واحدة، من خلال الرغبة في الوصول إلى هدف ورفض أن يترك نفسه يحيد عن المخطط. وقد صارت هذه الدقة ضرورية لكون هذه الرغبة وهذا الرفض يمكن أن يترجما، كما رأينا، بواسطة عمليات مختلفة. وقد أمكننا أن نلاحظ أن الحكاية تتحرك وفق متتالية من العمليات، منتظمة أو عامة، تقود المحكي إلى نهايته. ودراسة الوضع الاعتباري للفاعلين والوضع الاعتباري للحدث أثبتت أن كل عنصر، من عناصر المحكي، يندرج في إطار اختيار تكتيكي أو منظور استراتيجي، والمقصود أن الحكاية مطالبة بحل مشاكل محدودة، لكن عليها، في نفس الوقت، أن تسهر على تنسيق الأحداث التي تجري في أمكنة وأزمنة مختلفة. فعليها أن تسهر، في حالة التطورات المختلفة، على أن تكون الربط الختامي لهذه المقاطع المنفصلة أمرا ممكنا.

وهذا الربط لم يتم إلا حينما يصبح فاعلا : فاتصال بدر س.ح لن يتم إلا عندما يصبح الشابان مستعدين للزواج. واتصال بدر وعجيب يتم ببلوغ هذا الأخير سن الرشد. فالاتصال يتحقق حالما يتم كل مقطع برنامجه. ومن الضروري التذكير، بهذه المناسبة، بوظيفة العجائبي، لقد حللنا دور الجنيين اللذين تكفلا بفاعل وأوقفا عملية مؤذية. وينبغي أن نضيف لذلك تدخلهما الحاسم في "الضم المقطعي" (La jonction séquen-tielle). فهما يشكلان، بالفعل، مرجعا أسمى تستخدمه الحكاية في الوقت الذي تنفذ فيه المصادر ذات النمط العادي. فاستدراج الوضعية إلى نقطة اللاعودة، أو الإقرار بعجز الواقع، وجعل الروح الأسمى للعجائبي تطير لنجدة الرغبة، تلك واحدة من خصائص الحكاية وليست أقلها. (وسنؤجل دراسة العجائبي، إلا أن نصل إلى حكاية قمر الزمان وبدور حيث سيبرز بتوسع كبير).

وقد قادنا فحصنا للعمليات، فضلا عن ذلك، إلى الإعلان عن موقفنا، بصدد منهجية هذا الفحص ذاتها، نفس السؤال المطروح دوما هو نفسه : كيف النفاذ إلى هذه المنظومة المركبة من أجل تجلية عناصر دائمة الحركة لكونها لا تحيا إلا في روابط هي

التي تعهدتها؟ كل تحليل يبرز موضوعه ويشكله اعتمادا على معطياته الخاصة. وأحد هذه المعطيات ضرورة تمييز وحدات موسومة في النص. وتعتيم هذا المجموع سيجعل هذا الأخير، قطعا، قابلا للتحليل. إنها اعتبارات تبسيطية، حقا، لكنها تشتمل، في ابتذالها ذاته، وفي نفس الان، على طبيعة مشروع مع العراقيل التي تنتصب أمامه.

من الممكن، دوما، تقطيع المحكي. ويكفي، لذلك، اختيار وحدة مقياسية ملائمة أو معلمات (Repères)، فقط، ذات خاصية كرونولوجية، فضائية حدثية وتيماتيكية حتى؛ غير أن هذا الإجراء يبقى، في غالب الأحيان، وصفيا واعتباطيا. اعتباطيا لأن اختيار وحدة القياس متروك للتقدير المحلل الذي يغدو نشاطه حاسما. ووصفي لأنه وقف نفسه على النص المنجز دون أن يأخذ بعين الاعتبار آليات إنتاجه، بتعبير آخر، بالنسبة للحالة التي تشغلنا، فلأنه يتفرد للوصفات الحكائية (Anecdotique) دون توضيح للآلة المعقدة التي تتحكم فيه. فلا يتم، إذ ذاك إلا إبراز مقاطع من درجة ثانوية توصف، غالبا، بمعزل عن قيمتها الإجرائية.

وقد بدا لنا أن منظومة الحكاية البنية المعطاة مرتبطة، بغايتها بشكل لا فكاك منه، وإذا سلمنا بأن النص ليس معمولا إلا لاستراتيجيته الخاصة، إذا اعتمادا على إمكانيته الخاصة، سنشرع في الاعتراف بأن اختزاله إلى مقاطع لا يمكن أن يندرج إلا في هذه الاستراتيجية. وتفكيك نص ما ينبغي أن يؤول إلى وحدات إجرائية. وهذه نقلة، من المناسب، فعلا، الكشف عنها. نقلة مدركة جيدا في مجموعها كما في مراحلها المتتالية، وللأهمية التي يحملها تحليل المتتاليات، من اللازم لاحتراس من كون تنظيم كل واحدة منها لا تشتمل، بالضرورة، وفي ترابط حدودها، على بنية المجموع. فليست الحكاية هي مجموع الوحدات التي تكونها أو تكرارا لوظيفة أو عملية أساس مجردة، بشكل تام، كي يتم تصنيف محتوياتها.

ويبدو لنا، إذا، أن التقطيع النصي، حقا، هو ما يطابق حقيقة ومراحل النقلة كما تحددها دلالة مولدة (Signification motrice)(انبثاق للمعنى) وكما توجهها استراتيجية القبض على المعنى.

ما يتبقى لنا، الآن هو أن نتفحص كيفية استقبال الحكاية لسمات ذات طبيعة مختلفة تندمج في النص دون أن تشوش على طرائق اشتغاله، وسيذهب تحليلنا إلى حد إدماج الخطابات في خطاب يعتمد التوسع على نص خطاب مفضل .

إن اللعب المراقب للآليات التي تدير المحكي لا ينبغي أن يظهر الحكاية كما لو كانت نظاما مغلقا إلى الأبد. صحيح أنها تقبل الاختزال، عادة، إلى أحدوثة (Anec-dote) وقد ردت، بإيجاز، إلى اقتصاد شامل للوسائط ؛ غير أنها تحمل، في أحشائها، إمكانات شتى للشروع في توسيع مجالها في حالة ما إذا لم يشكل هذا التوسع، بداهة، تهديدا لكيفية اشتغالها.

نحن نميز مستويين اثنين للاستقبال سيسمحان برؤية كيفية امتلاء نص سردي بواسطة محكي ليست الخطية فيه إلا أحد أبعاد الحكاية .

تطور المحكى:

نسمي تطورا كل إمكانية تمنح للنص (وبالتالي للراوي نفسه كي يتماهي ذاتيا) ليتطور ذاتيا حول نقطة خاصة. ويمكن لهذا التزامن أن يصاحب المحكي بإغنائه، أو أن يكون مكلفا بمده بمعلومات وأن يتحول إلى مرسل للعلامات. فنحن معنيون إما بمجرد عودة إلى سياق اجتماعي وثقافي واقتصادي أو سيكولوجي، وإما بموضعة عنصر وظيفي. وكنا قد فكرنا، من قبل، في الفرضية الثانية. بخصوص عناصر وصفية ووظيفية (Notations descriptives fonctionnelles) وهذا هو الأمر الأول الذي يستوقفنا، وبالضبط مع مسألة الطابع السياقي للحكاية.

تندرج الحكاية، فعلا، في سياق محدد تاريخيا تستعير منه سمات يسهل التعرف عليها : تموضع مكاني- زماني، اجتماعي وثقافي، الخ. وتنضاف إلى استخدام المحيط سمات فردية ذات طابع سيكولوجي أو عاطفي ينبغي إدماجها كذلك. فجدول الإمكانات واسع. ومن أجل ترسيخ هذه الأفكار، سنعمل على إعطاء بعض الأمثلة المستلة من حكايتنا.

بعض الطبعات تقدم رواية قصيرة عن اللقاء الأخير بين ن المحتضر وابنه بدر. واكتفت بذكر كتابة «دفتر الحالة المدنية» المعروف الذي تحدثنا عنه كثيرا. بينما نسبت طبعات أخرى ل «ن» منولوجا طويلا عدد فيه الضوابط التي يجب أن تتحكم في تصرف رجل شريف، في الدنيا. هاهنا، حيث يجد الخطاب الأخلاقي الفرصة للتعبير عن حكم (MAXIME) عامة جدا من الحكمة القديمة.

فبمناسبة زواج بدر، بالقاهرة، خصصت العديد من الصفحات للوصف المفصل لحفلة زواج مصرية. وقد تجمعت لدينا معلومات هامة عن زينة العروس. إنه تحول سوسيو ثقافي، إذا، لكنه مصاحب لحركة الحكاية نفسها. لا يقال أي شيء، بالفعل، عن زواج ن وش، غير أن زواج بدر يشد الإنتباه، لأنه الهدف الذي حددته الحكاية. فالزواج الوحيد الذي تم الإحتفال به هو الزواج الذي خصص المحكي كله لتكوينه. فالمحكي أمن لنفسه، بذلك، تطورا في اللحظة المناسبة، كي يشدد، وبقوة، على أثره. ولنسجل، أخيرا، أنه بمناسبة هذا الزواج، تم تخصيص تطوير كبير للمسوخات التي عرض لها الجني السائس الأحدب التعس، نسبر، دون معاناة، نوع النسق الذي تمنحه هذه التطورات للراوي الذي لديه متسع من الوقت كي يكبرها على هواه، حسب الوقت

وحسب المستمعين . فهنا حيث تكمن إمكانات التطوير، بمعنى أو آخر، ما دمنا قادرين على الإيجاز أو الإطناب دون أن تمس بجوهر الحكاية. والترجمات نفسها تعطي البرهان على ذلك، وهي التي تنتمي، أيضا، وفي آخر المطاف، لممارسات الراوي فغالان التقي نجده هذب ليلة الزفاف من كل تفصيل معتبرا إياه ماجنا. وعلى العكس، أضاف ماردروس، لذلك، وحسب هواه، كل ما يلهب إيروتيكية النص.

وتوضح هذه الأمثلة كيفية استثمار المحيط السوسيو ثقافي. وعلينا أن نشير ، من جهة أخرى إلى، أن الحكاية التي تم تحليلها ، تستخدم، نسبيا ، بعضا من هذه الرموز الوصفية، وأنها لم تقل، تقريبا ، أي شيء عن المدن، مثلا. قيل القليل جدا عن البيوتات والأسواق والألبسة. وهذا ، ربما ، لأن تطور المحكي ينتمي، قطعا ، إلى ماهو شفوي. ذلك إن النص المكتوب يدون الأهم دون أن يطور بنفسه النقط الممكن بسطها. وقد ترك هذا الشأن للراوي الذي يمكن لخياله أن يتحرر في هذه الفضاءات المفتوحة قبالته، ليتكفل بها هناك؛ غير أن حكايات أخرى تدون، بعناية، هذه الروايات المفصلة جدا .وتنضاف إلى هذه السمات التي تساعد علي تحلية لباس المحكي، سمات أخرى تسمح بإعطاء ثخانة نسبية للأفراد الذين يمارسون، فيه، وظيفتهم كفاعلين. ومن الناحية النقدية كنت قد حللت، سابقا ، الأحاسيس التي كانت تؤجج نفسية بدر وعجيب وقت لقاءاتهما بدمشق، وسنستشهد ، كذلك، بغضب وحزن «ن» على إثر الخصام الذي جعله وجها لوجه مع أخيه، حزن أم بدر، انفعال س وهو يزور منزل أخيه.

فالراوي قادر على استثمار السجل العاطفي، بإضفاء طابع درامي على المحكي، حيث يمكن الحصول على أي نوع من الآثار. ويجب أن نسجل، بهذه المناسبة الدور الذي تشغله الأبيات الشعرية التي وضعت على لسان الشخصيات. ولن نأتي بجديد لكونه الملفوظات الشعرية جزء لا يتجزأ من النص وأنها تمثل مرحلة عليا حيث يأخذ البيت الشعري، دوما ، وفي الوقت المناسب، الإنابة عن النثر كي يعبر عن إحساس معين. بخصوص صورة يتذوقها جمهور متأدب. ولدينا العديد من الأمثلة عن مجالس أدبية حقيقية تنشد فيها شخصيات شتى قصائد من وحي اللحظة.

هذا الإخراج، لهذا النمط الأدبي أو غيره، لا يترتب عنه أي تغيير للمسار المختار. إنه يضفي، فقط، سرعة أقل للحركة التي تجارية. ويتسلى المحكي بمتابعة تعرجاته التي تصلح لخلق آثار ما لتلقي الخصوصية الثقافية لحضارة معينة.

وإجمالا، تشكل هذه التطويرات فضاءات فارغة. وأهميتها تقيس مقدرة الحكاية لدى المتقلي ولكن، كذلك، القدرة التي لديها لمراقبة الخطابات التي من خلالها. وإذا لم يكن الخطاب قد اختير، منذ البداية، ليتم دمجه في ميكانيزمات المحكي، فلا يمكن له أن يصبح موضوعا خاصا، دون أن يكرس نفسه لإحداث تحويل يمضي اتجاه الحكاية وأن يمس غايتها. وهذا مشكل سندرسه لاحقا.

من أي جهة يبرز خطر تحليل قائم، على دراسات الخطابات، على حقيقة النص، إنه يوشك، بالفعل، أن يفضل «تيمة» معينة بالغ في تقديرها دون أن يأخذ بعين الإعتبار موقعها الحقيقي في اقتصاد الحكاية. بالكاد، يمكن له الإدعاء أنه يجعل من محتوى خاص، خطابا أساسٌ غير أنه منحصر في حلقة من تطور المحكي، خطابا أساسيا. ونحن نعتقد أن هذا النمط من التأويل صادر عن تلاعب. وحدها المنظومة الإجرائية التي تفرضها استراتيجية ماهي التي تحدد للخطابات موقعا معينا في رحمها وتعمل على خلق تراتبية بينهما ، إذ ليس من الممكن تجاهل هذه التراتبية.

قراءات خاصة للمحكي:

إنها هذه الضرورة المنظمة التي أسميناها، ونحن بصدد حكاية أبو صير وأبو قير الوظيفة الموحدة للمحكي . ونحن نريد أن نسجل، باستدعائنا لها، من جهة، استحالة أن يبقى المحكي، وهو في الحالة التي فيها، على عناصر تناقض في أحشائه. ومن جهة أخرى، عجز المحلل عن رفض تأويل لا يستطيع أن يفهم كلية النص السردي فالحكاية، بالنسبة إلينا، هي كل من تنجزه ميكانيزمات تشتغل لصالح مخطط عميق وصيغة حكائية. على المستوى التاريخي، وتمارس وظيفة ضاغطة لخلق تجانس معين. ومبدؤها أنه لا التأويل ولا القراءة بقادرين على المس بتناسق (Cohésion) الكل، أو إعاقة التسلسلات، أو تجميد الميكانيزمات، أو التشويش على توالد النص، أيضا. وإذاما تم ذلك، فسنكون أمام انحراف، في حالة التأويل، وأمام محاولة لتوليد حكاية جديدة في حالة القراءة، والحالة هذه، سنحاول، بالضبط أن نوضح أن القراءة، بالمعنى الذي نفهمها به، لا تنحرف بالحكاية، لكنها تتولد فيها، وترتكز القراءة، بالفعل، على اختيار دلالة معينة توجه مجموع النص في اتجاه منظوره الخاص، وفي اتجاهه فقط. ولنعط بعض الأمثلة :

لقد رأينا في تحليل حكاية أبو قير وأبو صير تعبيرا عن تنديد صباغي غزة بالإحتكار؛ ولقد كنا، من جهتنا، قد اقترحنا أن قراءة تحيل على الكيمياء، أشد اقناعا. أما بالنسبة للحكاية، موضوع التحليل، فكثير من القرائن يمكن أن تحث على قراءة شيعية : فأسماء محمد، علي وحسن، ... الفرع المنفي، الرجوع إلى الحقيقة والعدل، في نهاية الحكاية.

ومن جهة أخرى، لاطائل يرجى من وراء هذه القراءة السردية، قطعا، لأن الأمر لا يتعلق بتأويل بحرف المعنى كي يبالغ في أهمية هذا المحتوى أو ذاك، ولكن بمصادرة الطاقم السري الموضوع في خدمة دلالة مفضلة. سرية هي، إذا، ومتوازية في النص الذي تستحوذ عليه، لكن باحترام استراتيجيته وصيغ اشتغاله فإنها تمتد مقنعة بواسطة صيغة حكائية تتطابق مع تحولات المحكي، وتحاصر تطوراته. وتبعث، على مستوى السطح، إشارات يدركها من يكشف عنها ويفهمها، دون أن تشوش على تجانس الحكاية، ودون أن تخالف قواعد الوظيفة الموحدة للمحكي.

يمكن للقراءة أن تحاصر حكاية معينة وأن تبقى في حمى صيغتها المحايدة:

من اليقين، مثلا، أن الاسماعيلية قد استحوذت على الحكايات المكلفة بتوصيل رسالة سرية. وبذلك تقدم النادرة (ANECDOTE) البديل حتى ولو كان الخطاب مرموزا؛ ولكن يمكننا أن نتخيل العملية معكوسة، أي أن خطابا باطنيا ، متخفياً (ESOTERIQUE) يبتدع صيغة محايدة كي يتقدم في مأمن. إنها دراسة لتفريغ عينات تاريخية تسمح باتخاذ قرار عن أي العمليتين تم استخدامها.

وكنتيجة لذلك، يمكن لكثير من الدراسات أن تتطابق في نفس النص، مستخدمة نفس الصيغة الحكائية. وتجديدات مثل هذه الصيغة أمر معقول، بخاصة على مستوى التطويرات التي قلنا عنها انها فضاءات مفتوحة لانتشار الخطابات. وسيتم هنا نوع من الدمج المتتابع لقراءات تستفيد من اشتغال نفس الآليات. وهكذا تنتظم فيما بينها الزوايا الداخلية للنص الذي يكشف عن نفس المنظر، ظاهريا.

وإن مقاطع من قراءة مطبقة يمكن الكشف عنها إذ تساعد المؤرخ، بذلك، على إعادة ترتيبها مع احترام لمنظومة النص الذي وصلنا؛ ولكن، لا يمكن أن ينظر إلي هذه المقاطع باعتبارها خلاصات لا تقبل الاختزال، تنفلت من قانون الحكاية، وتتعذر عن

قبضتها. والطابع اللااختزالي جزء من المخطط الوحيد والجوهري الذي أعطى الولادة لهذه الحكاية. والبون الشاسع بين الدلالة الأصلية وتشكلها الحكائي، حتى وإن كان كبيرا، لا يمكن أن يتغلب على الطابع اللااختزالي. وإن دراسة روايات حكاية مؤكدة، في أجواء ثقافية أخرى، يجب أن تقدم، بالطبع، إضاءات هامة لهذه النقطة. ما نوده، فقط، المساعدة على موضعة المشاكل العديدة والمخيفة التي تطرحها هذه العودة إلى الأصول.

غاية الحكاية والحرية النصية:

لنقل إن الغاية، حسب فهمنا، أشد ارتباطا بصيغ التطور منها بنهاية ما.

ويشير هذا المصطلح الأخير إلى الحل النهائي لوضعية معينة ويوجه باتجاه تحليل نتيجة ما. والحالة هذه، فإن الغاية لن يتم اختزالها إلى مجرد حصيلة لهذه النتيجة أو تلك وهذا بقدر ماهي متضمنة في الحكاية التي تنتهي قصتها. أضف إلى ذلك، أن الغاية تندرج في النص بكامله في صيغة، آلياته، عملياته بل وفي تطورات محكيه نفسها. والنص العميق، حقيقة، ليس هو الذي يدير التغيرات المفاجئة، فقط، ولكنه يشتمل على معنى، يؤمن الخلاص ويختار لذلك مسربا محددا.

وهذا ما يستدعي، بالضبط، هذا السؤال : هل يمكن للحكاية أن تتخطى حدودها الخاصة؟ وهل يمكن لكلامها أن يتحرر من القانون الذي ينظمه؟ وهل يمكن أعادة تخييل شخصياته وأحداثه خارج الحكاية؟

وقد عرض بريمون (BREMOND) لهذه المشكلة في مجرى حديثه عن التعارض بين ما يحدث وماكان يمكن أن يقع. بالنسبة إليه فإن التعارضات هي جزء لا يتجزأ من بنية الرسالة. وقد أمكننا تحليل العديد من هذه التعارضات بدراسة تكفل الفاعلين والوضع الإعتباري للحدث. غير أن الأمر لا يتعلق، هنا، إلا بتهديدات من النوع الأول، إذا أمكن القول، في النطاق الذي تمارس فيه، بشكل منتظم، على نقط محددة للمحكي، ولكن في إطاره. تعارضات أو تشعبات تم تأكيدها، بالإضافة إلى قابليتها للعد. والنص الذي يوجدها يتوفر على نسق من الإمكانات التي يمكن لاستثمارها أن يصل إلى حدود تسامح الحكاية. وينبغي لنا، بخصوص هذا الموضوع، القيام بملاحظة تهم الوظيفة البروبية. وتمثل هذه الوظيفة وحدة حصرية ذلك لأن إمكانيات تنوعها محدودة، لدرجة أن بروب اضطر، في هذه الصياغات، إلى إجراء تراجعات، فضلا عن

أن بريمون كان قد قومها. هذا لأن كل تعارض بولغ في التعبير فيه يسقط، ثانية، وبالضرورة، على وظيفة سبق أن تمت فهرستها. فالتعارض يجري، إذ ذاك، استبدالا حقيقيا للوظيفة. فالمشكلة لا تطرح، أبدا، بنفس الحدود، إذا ما تم التفكير على مستوى الميكانيزمات العامة للحكاية. فهل هناك تهديد قادر على محاصرة الحكاية بقوة كافية، يعطل الميكانيزم ويستبد له بآخر، من نمط مختلف؟ إن الأمر لا يتعلق بتغييرات تعاقبية، ولكن بتدخلات عميقة تنزع إلى التشويش على الوضع الاعتباري لمختلف عناصر الحكاية.

من البين أننا لن نبحث هذا المشكل في إطار حكاية لا تطرحه؛ غير أنه من المفيد إثارته كي يتوجه التحليل إلى قضية معقدة، بخاصة : بأية طريقة يمكن أن يتم تحريف نص ما؟ من واجبنا، الاعتراف، هنا، كم نحن مفتقرون، في هذاالمجال، إلى التحليلات التهييئية، فالبحوث المقارنة تتأسس في غالب الأحيان، على جداول تأخذ بعين الاعتبار هوية الأوضاع، وقرابة النوادر أو تشابه المتتاليات. ويستند البحث، إجمالا، على ما يمكن أن نسميه بالجزء اللين للحكاية، هذا الجزء الذي تتلاءم طبيعته المطاطية مع كافة الاستبدالات الممكن تصورها، تاريخيا ؛ غير أن لا شيء من هذا يمكن أن يبرهن عن انحراف للغاية . لأن الأمر يتعلق، في الغالب، بلبوسات مختلفة.

والحالة هذه، فإن ما يتم استخدامه، هنا، الطابع الإبداعي لنص ما، أي إمكانية كلام معين على أن ينفتح على دلالة جديدة.

ويبدو أن الجنس الأدبي الذي تديره القواعد، بشكل أقل، والأقل خضوعا للرقابة الحتمية للكتابة، أي الخاضع لمصادفات الذاكرة، والأشد تحررا في أن ينخرط في ابتكارات الخيال، يبدو أنه الجنس الأدبي الذي طرح نفسه، بشكل بالغ، لخدمة المشاريع وتجسيد تعبيرها المنجز، بشكل نهائي، في حالة تمامه.

هي مشكلة إبداعية، كذلك، حينما ينبغي الحديث عن السلطة الخاصة التي يتمتع بها الراوي. لقد تأكد، هنا، أيضا، أن الحكاية في مخططها العميق لا تقبل الاختزال. وما ندعوه، بابتذال شديد، الملكة التخييلية للرواة تختزل في استخدام أقصى الإمكانات التي توفرها الحكاية، نفسها، لتطوير نقطة معينة، أو الإلحاح على سمة ما، أو مضاعفة الصوغ الدرامي (DRAMATISATION)، تمديد التطويرات أو فرض قراءة معينة. طبعا، إنها إمكانات هامة، وهي التي بإمكانها أم تخلف الخداع.

ولكن الاندهاش، كثيرا، بتنويعات لباس ما، انتهى إلى الاعتقاد إلى أنه بهذه الشاكلة يتم تخيل جسد آخر.

إن الخطاطة المولدة هي وحدها التي تحمل الخيال الذي يبتكرها. إنها هذا الخيال. إنها تلك القوة التي اختارت لنفسها إحدى السمات التي تشكل وعينا المغمور. لقد كان دور الرغبة، منذ فجر أدميتنا، هو إيقاظ هذه الأشياء الهاربة. والحكاية هي الاندفاع الغريزي والحنين المطلق لكلام متصل، بشكل درامي، لقول ما لم نعد نعيشه أبدا، ويقول ما لم يعش أبدا. فليس هناك خيال آخر إلا هذه الذاكرة لكلام ما قبل الحياة. هذا المكان الوحيد الذي ما يزال فيه كل شيء ممكنا، ذلك ان كل شيء، الآن، قد تم تقريره، إنها صدى في الصوت الذي أنتجها. فضاء متعدد الاتجاهات يتم قطعه دون أن يعترض أمر ما على عبوره، إنها تجربة منفصلة عن كل التجارب. وهي بالتالي لا تنتسب إلى أي مجرب. فخيال الراوي هو خيال النتف .(BRIBES) وخيال الحكاية هو وحده القادر على أن يتخيل لذاته. وكل الميكانيزمات التي يحركها تجعل من لتدخل أمرا عبثيا، ولا تعمل إلا على إقامة الدليل على خاصيتها المطلقة.

ولا يمكن معالجة الحرية النصية بإزاء غاية الحكاية، بشكل أنسب، إلا إذا توفرنا على حكاية مولدة بواسطة خلل في اشتغال حكاية أخرى، ولا يتعلق الأمر، بتاتا، بأن نقيم بينهما روابط نسب أو اشتقاق. وقد تم فعل ذلك مرارا، ويتعلق الأمر بأن نوضح كيف أمكن لنص أن ينفلت من آخر بالتشويش على كيفية اشتغال آلياته، وباستبدال خيال بآخر. ولكن، كيف أمكن لنص، هكذا، ألا يستقر كي ينحرف باتجاه آفاق أخرى؟ وهل هو شأن يعني فاعلا وقد صار شخصية يسهر على مصيره الخاص؟ وهل هي قضية حدث أسيئت مراقبته، حرر عملية غير متوقعة؟ لقد أمكننا الإفلات من كل هذه الاغراءات، المتربصة بنا على طول رحلة اتبعناها بشكل حازم. ولكننا نعتقد أن "رغبة" الحكاية أقوى من أن تخضع لإيعازات اندفاع محدود.

هل بمقدورنا أن نتخيل أن الخطاطات السوسيو-ثقافية، وما تقره من الرتابة، هما في مستوى الدخول في صراع مع الدلالات العميقة المبدعة للحكاية؟ هل يمكن، في النهاية، أن نعتبر أن الزوج المحرك الحقيقي هو هذا الصراع بين معنى يبحث عن أن ينقال وخطابات تاريخية، بطبيعتها، تتأسس بوصفها مراقبة للكلام؟ إنه زوج قدري، إذا أمكن القول، مرتبط، بشكل لا فكاك منه، لأنه ليست له إلا وسيلة وحيدة لكي

يعبر عن نفسه. فمن ينتزع الكلام من الآخر في هذا المجال المغلق حيث اللغة ضرورية للرغبة كما للقانون، أيضا؟.

ألا نجد، هنا، تعريفا للحكاية في كونها كتابة مفتوحة لضرورتين : الأولى منغرسة في عالية نهر سحيقة، والأخرى مستندة، إلى سافلة نهر مباشر.

لقد أقامت الحكاية، من المفكر واللامفكر فيه، تجاورا سريعا داخل تركيب وحيد لزمن اكتسب، فجأة، أبعادا متداخلة. وهنا، حيث يبرز الاستبدال الممكن لألفاظ عنوانها : إذا كانت الحرية هي أن نقول رغبة ما، والغائية هي الشهادة على قانون، ألن يكون، من الأحسن، أن نتحدث عن حرية الكتابه وعن غائية النص؟ لكن الغائية تفصح؟ فضلا عن ذلك، عن الطابع اللاختزالي للرغبة ؛ والحرية يجب أن تعطى للنص كي يبحث عن خياله بشكل مغاير. فهذا الزوج شديد الاتصال، وحاضر في كل مكان. ولايستطيع أي من عناصره أن يتخلص من الآخر. وكل واحد ينازع الآخر في استعمال كل كلمة.

إنها محض فرضيات، ومواطئ يمكن لحلم اليقظة أن يرسمها، على الأكثر، نحو علامات قصية لدلالات لم يفك سننها بعد : ونعيد القول، لن نذهب باتجاه أعلى النص. والأسئلة التي نطرحها عليه لن تكون ملائمة لمساءلة عالمها الثاني. وبعد، في اتجاه أي ميثولوجيا، أو ميثوغرافيا، ندير وجهنا ؟ العربية، الإيرانية أم الهندية؟ بالنسبة لنا، وكي نبقى في مجالنا، نذكر أن دراسة الميثولوجيا العربية مازال عملا لم ينجز، وأننا سنكون عاجزين عن التقدم، بشكل جدي، مادامت صورة هذه الميثولوجيا غير معلومة لدينا، وما دمنا لم نطرح المشكلات المنتمية إلى ايستمولوجيا الأساطير (انظر كعنوان مرشد المقال المثير جدا لـم دتيان (M. Détienne) (ايستمولوجيا الأساطير) (Epistémologie des mythes) في الملحق II، ١٩٨٠، لـ الموسوعة العالمية، ص ٩٧٧).

لقد حان الوقت كي نقدم، بإيجاز، خلاصاتنا، ولن يتعلق الأمر إلا باقتراحات أولية. لقد قدمنا منهجا للتحليل وبعض العناصر عن نظرية توجه هذا التحليل، ولكن علينا أن نتذكر أن هذا التحليل لم ينصب إلا على حكاية. وينبغي وضع هذه الخلاصات موضع الاختبار. وأحد أهدافنا التدليل على وجود صنف من الحكاية أسميناه بذي "الخطاطة المولدة".

تدعو خطاطة مؤكدة النسق العام الذي يجمع وينظم ويربط كل مكونات النص السردي، ومكونات هذا النظام : صيغ حكائية مختارة، محكيات تقبل التحليل إلى وحدات إجرائية، وفاعلون يعملون فقط، لصالح مشروع حكائي وفي الحدود المعينة، وبنيات التلقي وطرائق الاشتغال والتقدم. كل ذلك مأخوذ في إطار استراتيجية نصية تولد الحكاية.

هذه الاستراتيجية ذات طابع نصي، أي، وكما بينا ذلك، فإنها تخلق النص، تنظمه وتجعله يتقدم حسب قوانينه الداخلية.

ولا يمكن لأي عنصر، من عناصر النص، أن يزعم أنه فهم هذه الاستراتيجية. ولا يمكن لواحد منها أن يدعي الانفلات من قوانينها. وبتقيدها داخل النص فإنها لا تولد إلا فيه، إنها مدركة من قبل إرادة سابقة عن النص، وقد حددنا هذه الإرادة، بمصطلح المخطط العميق دون أن نكشف عن طبيعتها وجوهرها.:

إن الاستراتيجية النصية هي إسقاط ممكن لهذا المخطط : كلام منبهر، كما سيقول انطوان أرتو وحدها الحكاية تشرع في تدوين أحدوثة واقعية، تقريبا، لا تدعي وجود هذه القوة البعيدة، فالحكاية موجودة، حينئذ، لأنها موجودة، وضرورتها لا تتأسس إلا لذاتها.

فالمشروع الحكائي يمكنه أن يعلن، عن نفسه، بكيفيات مختلفة. فهو مقدم، هنا، تشكل مباشر (مشروع زواج طفلين سيولدان)، غير أن الإعلان عنه ربما، يتأخر، وقد لا يتم على الإطلاق.

وأساليب إشاعة المشرع مدونة في التطور العام للحكاية. وعلى أي حال، فإن المشروع الحكائي لا يشكل قالبا لحبكة نمطية.

وأول اختبار لمنهجنا سيتم على حكاية قمر الزمان والأميرة بدور

III- حكاية قمر الزمان وبدور

كان قمر، وهو ابن متأخر ووحيد، لملك متقدم فى السن، يرفض الزواج خوفا من مكر النساء. وكانت بدور، وهى ابنة ملك الصين ، ترفض الزواج بدورها خوفا من الخضوع لسلطة الرجال. وبسبب هذا الرفض سجنهما أبوهما.

وذات ليلة، قررت عفريتة بهتها جمال الشاب، وعفريت بهته جمال الشابة، أن ينقلا أحدهما قرب الآخر حتى تأكدا أيهما أجمل. وهكذا نقلا بدور قرب قمر. وأيقظا هذا الأخير الذى فتنه جمال الفتاة فأخذ خاتمها وعاد للنوم. وبعد ذلك أيقظا بدور ففتنها جمال الشاب وأخذت خاتمه وعادت للنوم . ثم أرجعاها إلى الصين.

وحين استيقظ الشابان وجد كل منهما نفسه وحيدا. فأصيب قمر تدريجيا بكآبة ألزمته الفراش، أما بدور فقد جنت وقيدت بالأغلال . فنذر أبوها نصف مملكته لمن يقدر على إشفائها.

وقد تمكن أخ الأميرة من الرضاع أن يقتحم عليها خلوتها ، وهناك أقنعته أن ما حصل لها لم يكن حلما، وأنها نامت بالفعل بجانب شاب احتفظت منه بخاتمه. وهكذا قرر مرزوان، أخ الرضاع، أن يذهب للبحث عن قمر . غرقت سفينته تحت شبابيك القصر الذى ينام فيه الأمير محبطا واهنا . وتبين له أن قمر هو بالضبط الأمير العجيب الذى تحبه بدور حتى الجنون ، خاصة وأنه كان يضع فى أصبعه خاتم الأميرة .

دبر مرزوان سفر قمر إلى الصين وهكذا التقى العاشقان وتزوجا وبعد وقت قصير ، غادر الزوجان الصين باتجاه مملكة والد قمر. وفى الطريق ، اكتشف الأمير ، فى منطقة زوجته فصا أحمر امثل العندم عليه كتابة طلسمية ، وبينما هو يتفحصه تحت ضوء القمر ، انقض عليه طائر واختطفه منه. تعقب قمر الطائر مدة عشرة أيام إلى أن وجد نفسه فى مدينة للمجوس . وهناك استضافه بستانى مسلم وأبقاه عنده حتى يحين ، بعد عام موعد إقلاع سفينة تسافر سنويا إلى جزيرة الأبنوس التى توجد فى طريق مملكة والده .

أما بدور، فحين استيقظت ولم تجد زوجها بجانبها ، تنكرت فى ملابسه وتابعت

رحلتها حتى وصلت إلى الملك أرمانوس . أراد هذا الأخير تزويج ابنته الوحيدة ، حياة النفوس ، من بدور التى كانت متنكرة فى ثياب قمر . اتفقت المرأتان على إخفاء الحقيقة على الملك وأوهمتاه أن الزواج يتحقق .

وقد تمكن قمر، بعد أن عثر على خاتم بدور وقضى سنتين فى مدينة المجوس ، من القدوم بدوره إلى مدينة الأبنوس . وهناك التقى الزوجان وأخبر أرمانوس بحقيقة الأمر ، وتزوج قمر أيضا من حياة النفوس .

أنجبت المرأتان ولدين من قمر : الأمجد والأسعد . وحين بلغا سن الرجال وقعت كل امرأة فى حب ابن ضرتها ، إلا أنهما ووجهتا بالرفض . أغضبهما ذالك فاتهمتا الأميرين بالرغبة فى اغتصابهما . وهو ما أدى بقمر إلى الحكم بالقتل على ولديه. تمكن الأمجد والأسعد من البقاء على قيد الحياة والهرب . وبعد ذالك اكتشف أبوهما براءتهما.

وصل الأسعد إلى مدينة المجوس حيث قيد وسجن فى قبو تحت الأرض ، أما الأمجد ، فقد عين ، بعد مجموعة من المغامرات ، وزيرا لملك هذه المدينة .

وبعد أن هرب المجوس بالأسعد على ظهر أحد المراكب ، وحررته الملكة مرجانة من قيوده وأعادوا اختطافه ثانية ، وألقوا به فى البحر ، وعاد من جديد أسيرا إلى المدينة، انتهى به الأمر الى أن خلصه أخوه الوزير .

احتشدت بعد ذالك ، أربعة جيوش تحت أسوار المدينة : جيش ملك الصين الذى سيرجع إلى بلده مصحوبا ببدور والأمجد الذى سيتولى الملك ؛ جيش والد قمر الذى سيرجع إلى مملكته صحبة ابنه ؛ جيش الملكة مرجانة التى ستتزوج الأسعد، قبل أن تعود إلى مملكتها ؛ جيش قمر الذى جاء للبحث عن ولديه . وسيتولى الأمجد عرش جده أرمانوس.

تولد الحكى واستراتيجية المعنى

يكشف فحص جدول طبعات وترجمات ألف ليلة وليلة[1] ، أن ماردروس وحده يلغى الجزء الأخير من الحكاية ، اى الجزء المخصص لمغامرات أبناء قمر ، الأميرين الأمجد والأسعد . ويبدو أن دراسة التسلسل المتصاعد لهذا المجموع الحكائى ، تدل أيضا على أنه مستلهم من نص هندى ينقسم فى الأصل إلى ثلاث حكايات مستقلة :

أ-حكاية تروى قصة زواج أمير مالاوا وأميرة هاندسادوبيا كما وردت فى المجموعة الكبرى لحكايات صومادیفا [2].

ب-حكاية تروى انفصال الزوجين ثم اجتماعهما .

ج-حكاية ثالثة ، تستقل عن السابقتين ، وتروى قصة التوأمين ، سيتا وفاسانتا .

وعلى العموم فترجمة ماردروس تمثل الحالة الهندية للحكاية أ+ب . أما باقى الطبعات والترجمات فتمثل ، مع اختلافات متفاوتة ، حالتها العربية أ+ب+ج . لكن ينبغى أن نسجل بسرعة أن هذه الحالة تحافظ على آثار التقطيع الهندى للحكى ، ويتمثل ذلك الأمر الذى يعطيه أحد الملوك كى تكتب الحكاية التى استمع إليها . هذه الصيغة تشير دائما فى الليالى إما إلى خاتمة أو إلى وقفة[3].

١ - الطبعات :

العودة: دار العودة، بيروت، 1979

العنوان : قصة الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان . 3/507.I الليالي من 198 الى 284

بولاق : القاهرة ، الطبعة الثالثة، 1311

العنوان، نفس عنوان دار العودة.

I/327، الليالي من 170 الى 249

الكاثوليكية : المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1957 النسخة الرابعة من طبعة الأب انطوان صلحاني 1889

العنوان : قصة الملك شهرمان وابنه قمر الزمان.

II/231.III، الليالي من١٧٢ الى٢٤٧

الترجمات الفرنسية :

غالان : غارنييه فلاماريون، ١٩٦٥

العنوان : قصة حب قمر الزمان، أمير أطفال خالدان وبدور، إميرة الصين.

II/145، الليالي من ٢١١ الى ٢٣٦، لا تتضمن قصة نعمات ونعم التي توجد في الطبعات العربية الثلاث

ماردروس : روبير لافون، ١٩٨٠

العنوان : قصة قمر الزمان مع الأميرة بدور.

/547، الليالي من ١٧٠الي ٢٣٤، لاتتضمن قصة الأمجد والأسعد لكنها تضم حكاية نعمات ونعم مستقلة.

ترجمة انجليزية : بورتن only.1885 Kamashastra society for private subscribers

العنوان : حكاية قمر الزمان.

2 - penzer (n.m) et tawney)c.h/The ocean of srory . londers,1923.t.vi.

3- أنظر أعلاه، ص. 96 حول استعمال هذه الصيغة في حكاية نور وشمس، والتمييز الممكن بين صيغة قصيرة وأخرى طويلة.

الليالي من 170 الى 284، هي نسخة من طبعة بولاق تضم حكايتي الامجد والأسعد ونياما ونوامي (نعمات ونعم)

ونصادفها فى هذه الحكاية مرتين :

– فى نهاية الليلة 234 (549/أ) ،حين تأكد الملك الغيور أن ابنته بدور قد شفيت بمجرد التقائها بقمر، قال : "إن حكايتكما لابد أن تؤرخ فى الكتب وتقرأ بعدكما جيلا بعد جيل ". لا تشير طبعة بولاق الى هذا الترتيب (15/II، نهاية الليل205)، وبالمقابل يترجمه كل من ماردوس (579/1، نهاية الليلة 205) وغالان (188/II، وسط الليلة 222). اننا هنا بصدد أثر لنهاية الحكاية الهندية أ؛

–حين التقى قمر بدور للمرة الثانية، أمر أرمانوس، ان تكتب قصتهما بماء الذهب. وقد أشارت طبعة بولاق (27/II، نهاية الليلة 217) وكذلك دار العودة (1 / 69، نهاية الليلة 247) وماردروس (603/I،الليلة 235) الى هذا الترتيب، فى حين ألغاه غالان الذى حور بشكل واضح سير اللقاءات مبعدا طابعها الايروسي. إننا هنا بصدد أثر لوقفة تطابق نهاية الحكاية الهندية ب .

إذا كان وضع الحكاية أ بجانب الحكاية ب، فى النص العربي، لا يطرح أى إشكال، فإن المسألة تختلف حين نلصق بهذا المجموع الحكاية ج، أى قصة الأميرين الامجد والأسعد التى ألغاها ماردوس أو ألغاها مخطوطه. ذلك أن الأمر يتعلق بإلصاق يبدو لأول وهلة مزعجا: فقد انتهت أ+ب بالتقاء إنسانين جمعتهما رغبة قدرية ، أما ج فقد أعلنت عن انفصالهما. فبأية علاقة استطاع تسلسل الحكايتين هذا أن يتحقق ؟ أو من أجل أية مواجهة وأى رهان ؟

ذلك أن الأمر عندنا لا يتعلق عندنا بتشييد الحكاية، وإنما بتحليل الآليات العميقة التى ولدتها. يمكن أن يعترض علينا بأننا نبنى دراستنا على نص يمكن أن يكون، بعد كل شيء، نتيجة لتصرف وتكلف الحاكى أو الناسخ.

إن هذا الاعتراض يبدو لنا غير مؤسس لسببين : فالترتيبات التى اتخذت من أجل الجمع بين الجزئين المنفصلين فى الأصل، هى من الدقة بحيث لايمكن إرجاعها إلى الصدفة. ونحن نؤكد هنا أن النص العربى قد جمعهما لداع دلالي.

ويجب أن نقبل، من جهة أخرى، أن الحكاية جسم حى لا يمكن بالمرة لطاقته الإبداعية والتجديدية عمليا، أن تتوقف. إننا هنا من جديد أمام مسألة الحرية والقصدية التى أثرناها فى التحليل الذى خصصناه لنور وشمس. وما الدراسة

الحالية إلا امتداد لهذا التحليل.

يبدو بالفعل، أنه سيكون لنا انشغال ، هنا ، بنموذج مثير يتعلق" باستبدال تخيل بآخر وبالصراع بين ترتيبات سوسيو ثقافية ودلالة خلاقة" .

لقد استنتجنا ، انطلاقا من تعريف أولى لما أسميناه بالخطاطة المولدة (" النسق العام الذى يجمع وينظم وينسق كل عناصر النص السردي") ، أن استراتيجية الحكاية تتصور بواسطة إرادة سابقة على النص ، يعينها مصطلح التصميم العميق أو الدلالة الرحمية . كما أكدنا على ضرورة تمييز هذا التصميم عن تحققه الأحدوثي . وأكدنا في الأخير أن الإعلان عن البرنامج يمكن أن ينجز مباشرة ، أو أن يؤجل حسب احتياجات الحكى . وبوصفه انعكاسا ممكنا للتصميم العميق ، فإن البرنامج يمكنه فى الوقت الذى يحقق فيه الحكاية ، أن يساعد على ضبط انبثاق المعنى . من الضرورى إذن ، أن تحلل الكيفية التى ينسج بها المعنى داخل الترتيبات السردية .

شاب وشابة ، وحيدا أبويهما الملكين ، يقطنان فى مملكتين تبعد إحداهما عن الأخرى ، يرفضان الزواج خلافا لإرادة الأبوين . وقرارهما هذا نهائى ولا شيء يمكن إن يقهر مقاومتهما . فقد أكد قمر لأبيه فى مرات ثلاث أنه لن يتراجع عن وضع حد لحياته إذا حاول هذا الأخير فرض آرائه عليه . أما بدور فقد هددت بطعن نفسها بسيف إذا حاول أحد إرغامها . هذه الوضعية تشير إلى الخاصية المطلقة لرفضهما الذى لايتجه نحو شخص بعينه ، وإنما نحو مبدز . فقد أكد قمر، الذى كان يبلغ من العمر خمس عشرة سنة حين اقترح عليه أبوه الزواج لأول مرة ، أنه يحس بنفور غريزى من النساء ، وأن قراءته بصرته ، بالإضافة إلى ذلك ، بالطبيعة الفاسدة لهذه المخلوقات . أما بدور فلم تكن تتصور من ناحيتها ، أنها ، وهى ابنة ملك ، يمكن أن يحكمها زوج .

وذهبت الشخصيتان بموقفهما هذا إلى حدوده القصوى . أهان قمر أباه أمام كبار المملكة حين طلب منه هذا الأخير للمرة الثالثة أن يعدل عن رأيه ويضمن استمرارية العرش . أما بدور فقد قاومت ملك الصين الذى كان يراهن على زواج يدعم قوته ، وهكذا وجد الملكان نفسهما مجبرين على الأمر بحبس الشابين ، وهو حلم مدهش يشبه عناد الصبيين ، مدهش فى فترة لايستطيع أى أحد فيها أن يسمح لنفسه بمجابهة إرادة الأمير بهذه الكيفية ، ويعارض القانون الطبيعى ، ويتحدى سننا

يعتبر في نفس الوقت أخلاقيا وسوسيوثقافيا وسياسيا .

المطلق ، إذن، هو ما تأخذه الحكاية على العاتق . وهذا المطلق يواجه المصير الذي يخلقه لنفسه : فالمغامرة تتولد منه هو نفسه . وهذا لايتعلق أبدا بالأحدوثة وإنما بالدلالة . فالحدث هنا يجب أن يفهم بوصفه انبثاقا للمعنى[1]، وبالتالي من الضروري أن تحلل الشخصيات أيضا بوصفها مكانا لانبجاسه . فأن يكون الاثنان في مقتبل العمر وجميلين ، أمر يتعلق بإخراج كلاسيكي لقصة حب . إن مايثير الانتباه هو أن النص ، ألح في العديد من المرات ، على أن الشخصيتين تتشابهان تماما . وقد أحسسنا بهذا مبدئيا أثناء قراءة وصفهما الخارجي . لقد وصف جمالها بعبارات متماثلة . لكن يمكن ان نلاحظ هنا أن الأمر يتعلق بسجل متواضع عليه ويصور تهتم ، في الادب العربي الوسيط ، باستيعاب السمات العامة للكمال، أكثر من اهتمامها بتنويع الأوصاف بحسب الأفراد .

إن ما يجب أن يشد الاهتمام هو السمات الواضحة لهوية الشابين . وهذا جدول يجرد التماثل بينهما (حسب طبعة دار العودة) .

–ص 519 حين رأى العفريت دهنش قمر نائما ، أكد أن الشابين يتشابهان وأنهما خلقا من قالب واحد (ماردروس ، 557)

–ص 520 : حين وضعت بدور بجانب قمر، استنتج العفريتان أنهما يتشابهان ك"توأمين" (ماردروس، وسط ص 557 مع تحوير لا تتضمنه أية طبعة عربية) .

–ص 522 حين استدعى العفريت قشقش للحسم في الجدال، أكد ألا شيء يميز أحد الشابين عن الآخر، باستثناء الجنس (ماردروس،559) .

–ص541 : حين تمكن مرزوان، أخ بدور من الرضاع ، من الجلوس قرب رأس قمر، فاجأه التشابه العجيب بين أخته والأمير الشاب (ماردوس، 573) .

إذن فكلما أدرج ممثل جديد في الحكاية، كلما ألح على تأكيد التشابه بين الشابين. نضيف في النهاية أنه حين اختفى قمر، وهو يتعقب الطائر الذي اختطف

1 – أو للعاطفة. إننا بالطبع لا ننكر وجود الحب في الحكاية. نحن نؤكد، عكس ذلك، إن الحكاية ترفع تمثيله إلى درجة يصير معها مطلقا، مجردا، يعبر عن نفسه خارج الأفراد، وخارج تصرفاتهم الخاصة. فالافراد يجندون بوصفهم فواعل في خدمة برنامج يتجاوزهم. ستؤجل مقارنة صيغة التمثيل هذه بصيغة التراجيديا، كما عرضها أرسطو في شعريته. إن التقريب يجب أن ينجز بحذر، وسنحاول القيام به إجرائيا لنبرز نظريتنا حول شعرية الحكاية.

الخاتم، اكتفت بدوربالتنكر فى ملابسه وتعويضه . وهكذا خدعت كل من كان يرافقها فى القافلة، حتى أنها أرغمت على "الزواج" من بنت الملك أرمانوس.

هذان الكائنان الفريدان ، المتشابهان تماما ، اللذان رفضا حتى فكرة الزواج وكابدا السجن من جراء ذلك، كان يكفى أن يشاهد أحدهما الآخر لمرة واحدة دون أن يكلمه ، ما دام العفريتان لم يوقظاهما فى وقت واحد ، حتى يقع فى حبه .إن مباغثة الحب هذه التى أحسابها ، يجب ألا تحلل ، فيما نعتقد ، انطلاقا من سيكولوجية الأحدوثة أو منطقها ، بل انطلاقا من انبثاق المعنى . فبمجرد ماعلم أحدهما بوجود الثانى حتى تحابا ، لأنهما تعرفا على بعضهما . إنه عنف عاطفة يعبر عن حتمية القدر، عنف وحدة تمكنا أخيرا من التحقق . ذلك أن كلامنهما أنشد إلى صورة الآخر . فشكلا بذلك جسما مزدوجا تحييه روح واحدة . وما إن تأكدا من وجودهما المتبادل ، حتى عملا على أن يصيرا حبا. ولم يعد العالم إلا مرآة تعكس أمامهما صورة واحدة، صورتهما . وماكان بمستطاعهما تحمل فقدان هذه الصورة ، لأن كل شيء حينها سيظلم أمامهما . لقد جنا تماما لكونهما لم يعودا مسكونين بسوى التفكير فى الآخر : ألقى قمر خادمه فى البئر وداس الوزير برجليه، كما ظل طريح الفراش مدة ثلاث سنوات أسلم نفسه خلالها للموت. أما بدور فقد قتلت خادمتها العجوز، وكان من الواجب تقييدها كما يقيد المجانين. زد على هذا أن أباها كتب لكل الأمراء اللذين يرغبون فى الزواج منها، يخبرهم أن ابنته قد فقدت عقلها وستظل مقيدة إلى أن أتى قمروخلصها .

وهكذا فسلوكهما متشابه، لقد كان كل منهما يرفض الارتباط بكائن آخر لا يناسبه، وها هما الآن لايستطيع الواحد منهما تصور الحياة فى غياب الشخص الذى يعتبره نصفه الثاني. كيف لا نتعرف هنا على أسطورة الخنثى ؟ (Androgene) فكل شيء فى قمر وبدور، يذكر بهذا الكائن القوى المفحم بالكبرياء الذى تجرأ على مهاجمة الأرباب، فعاقبه الألم الأبدى بجعل نصفه منفصلا عنه. وكما يقول أريسطوفان، فإن هذه الأنصاف" تتضام فى رغبتها للامتزاج فى كائن واحد، منتهية إلى الموت جوعا وأخيرا إلى الشلل الناتج عن رفض أحدهما فعل أى شيء فى غياب الآخر " (أفلاطون، المأدبة، لابلياد،718/1). ويتابع قائلا"وهكذا فمنذ زمن سحيق تركب فى الانسان حب شبيهه : الحب، الذى يوحد طبيعتنا البدائية، ويسعى لأن يجعل من كائنين اثنين، كيانا واحدا، أو يشفى بعبارة أخرى ، الطبيعة الإنسانية " (719).

وهنا ينفتح حقل للتحليل يمكن ان يقدم لحل الميثولوجيا بعض العناصر البالغة الأهمية :

يتبين من خلال أعمال مارى ديلكور (" اسطورة وطقوس الثنائية الجنسية ") أن"اسطورة اندروجين تجد اكتمالها فى اسطورة طائر الفينيق (الموسوعة الكونية، XVIII. مادة " اندروجين") . والحال أن الطائر الذى اختطف الخاتم يلعب دورا حاسما فى الحكاية التى نقوم بتحليلها.

تندرج أسطورة كاينيس Kainis ، بنت ملك اللابيثيين[1] Lapithes ضمن أسطورة أندروجين، فبعد أن تعرضت الفتاة للاغتصاب، منحت القدرة على التحول إلى رجل حتى تصبح حصينة. وهو ما وقع بالضبط لبدور. ذلك أن كل شيء فى سلوكها يشير إلى رفضها لعب الدور الأنثوى كما تحدده الأيديولوجيا الرجولية المهيمنة :

-فهى ترفض الزواج لكى لاتخضع لسلطة أى رجل. فهل يمكن أن نبحث هنا عن إشارة لرغبة العازب المتبتل، بوصفها أثرالتخيل سابق لاتقبل فيه عاشقة ذاتها إلا راهب المعبد؟

-ثم إنها هزمت أباها ممتلك السلطة، وحارس النظام ، والرمز الأول لمجتمع يفرض قانونه على الفرد ؛

-كما أنها تربعت على عرش أرمانوس ومارست الحكم بشكل بالغ الصرامة ؛

-و تميزت بسلوكها العنيف : هددت بطعن نفسها بالسيف إذا ما أرغمت على الزواج ؛ قتلت خادمتها العجوز، كسرت طوقها وحطمت قيودها حين علمت بمجيء قمر، وعملت على استمالة ربيبها بنفس العنف سواء من ناحية العاطفة أومن ناحية الانتقام ؛

-وطيلة الحكاية، كانت هى التى تضطلع بسير العمليات، وتتخذ فى كل مرة الاحتياطات الحاسمة من أجل تحقيق برنامجها. وفى الوقت الذى كانت فيه نموذجا

1- شعب ميثولوجي، فاللابيثيون شعب أسطوري من تيسالي، اشتهر بانتصاره على السنطوريين (نصفهم أدمي والنصف الآخر حمار)، وقد استأصل هرقل اللابثيين عن آخرهم.

للفاعل الواعى الذى يتجه بفعله الى نهايته[1]، كان قمر طيلة هذه المدة مجرد متقبل للأحداث. لقد كانت مواقفها بصفة عامة، أقل "أنثوية" ، إذا ما راعينا التوزيع السوسيو-ثقافى للأدوار.

هناك ملاحظة أخيرة تخص أسماء الشخصيتين، نتركها لتفكير المختصين فى الميثولوجيا. يخبرنا أريسطوفان فى المأدبة أن "الذكر هو من سلالة الشمس، والأنثى ابنة للأرض ؛ والقمر فى النهاية أبا لما يجمع بين الذكورة والأنوثة، مع العلم أيضا أنه يمزج فى ذاته الكوكبين معا". يمكن أن نقول، والحالة هذه، إن شخصيتى الحكاية لهما نفس الإسم : قمر كلمة تعنى القمر، أما بدور فكلمة (جاءت على صيغة الجمع) وتعنى بالضبط دائرة القمر مكتملة ".

لا يشغلنا حاليا تحديد الطبيعة الحقيقية للدلالة العميقة، الرحمية، التى شاعت من الهند إلى الامبراطورية العربية-الإسلامية. وسوف لن نحتفظ سوى بالصيغة الظاهرة التى أمدنا بها النص العربي: شابان جميلان ومتشابهان تماما، اكتشف كل منهما وجود الآخر وعملا على الالتقاء ونجحا فى ذلك. يجب أن نهتم من جهة بالكيفية التى تم بها تمثل هذا البرنامج وتحققه، وأن نتسائل من جهة اخرى عن الحدث المفاجىء الذى جعل النص العربي، يعبر عن هزيمة الحب، بعد أن أبرز فى البداية انتصاره. سندرس بشكل تتابعى البنية السردية، ثم صراع الدلالات.

النهائى هو نتيجة تجميع الحكايتين هنديتين تستقل إحداهما عن الأخرى.

ونكرر أن تحويل المجرى هذا، إذا كان يضمن إنهاءا مقبولا للأطروحة التى تحكمه، فإنه لا يغير شيئا فى كون الحكاية منفتحة أيضا على خطاب لأطروحة أخرى. وإذا انتهى القانون. فى الصيغة العربية، إلى الانتصار على الرغبة، فإن هذه الأخيرة وجدت، مع ذلك، الفرصة لتعبر عن نفسها. وكما أكدنا ذلك بصدد زنا المحارم واللواط ومواقعة الحيوانات وكل أنواع العواطف، فإن الإدانة الثقافية لا تمنع ظهور الرغبة. لقد انتهت حكاية قمر وبدور بإعادة النظام، لكن القطيعة مع هذا النظام هى التى تشكل النص. ولم يتمكن الخطاب الأخلاقي، بإعادة تجميده لفواعل الحكى فى خدمته، من مسح أى أثر من آثار الرغبة. بدور لا تتمثل لذاكرة الحكاية.

1- ص . ٥٤، الوضع الاعتبارى للفواعل

سنبدى ملاحظة أخيرة. إن تحول الحكاية تم هنا عبر توسيع الحكي. ولم يلحق آليات توليد النص السردى أى تغير. وهذا يعنى أن الأمر لا يتعلق فقط بتحول للأحداث، وبربط تم عن طريق دمج المتواليات، وإنما بطعم دلالى حقيقى يتيح للدلالة الاندماج داخل كيان عضوى حي. والظاهر أن هذه الخلاصة بالغة الأهمية للبرهنة على نسب الحكايات وانتقالها التاريخى من مجال ثقافى إلى آخر.

إن هذا التجريب الأولى لنظريتنا حول الخطاطة المولدة يبدو لنا مؤكدا لنجاعة الخلاصات الست التى سبق وتوصلنا إليها. ولن نعرف كيف نتقدم أكثر إذا لم ننجز مهمتين متكاملتين :

– التعريف بوظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية– الإسلامية.[1]

– تعداد الحكايات التى أنتجتها، داخل ألف ليلة وليلة، الخطاطة المولدة[2].

وانطلاقا من النتائج المحصل عليها من خلال هذين البحثين المتواليين، سنتمكن من محاولة تقديم نظرية متكاملة عن تولد الحكاية.

إن حكاية من صنف التي ندرس لا يخلقها "وضع" من الأوضاع، وإنما يخلقها انبثاق للمعنى، فهذا الأخير يحدد برنامجا يولد تحقيقه النص السردي. وتشغيل هذا البرنامج يقوم على صيغة جد مدققة. يتعلق الأمر بثالوث من الفواعل، نجد له أمثلة متعددة سنذكرها من أجل إضاءة أكثر لخلاصاتنا.

١ – قصة الملك عمر النعمان : تتضمن حكاية عزيز وعزيزة التي تتضمن بدورها حكاية الأمير تاج والست دنيا [3]:

الفاعل الرئيسي أ : الأمير تاج، بن الملك سليمان شاه، ملك المدينة الخضراء وجبال أصفهان.

1 في علاقتها بما سنسميه ثقافة الفقهاء، سنحاول أن نموضع الحكاية في علاقتها بالاستراتيجية التي قررت الجهاز العام للثقافة.

2 ليس فقط من أجل تشكيل عينة، بل أساسا من أجل جمع أكبر قدر من المعلومات لدعم تحليلنا. هناك ملاحظة أخيرة : لم يذكر اسم بدور في عنوان هذه الحكاية. كل الطبعات العربية تشير إلى أنها قصة قمر وأبيه. ووحدهما غالان وماردروس أدرجا إسم الفتاة في هذا العنوان. ألم يشر إذن إلى الرهان منذ الكلمات الأولى من النص؟

3 - يتعلق الأمر بالأمير تاج الملوك ،دار العودة ،337 . ابولاق 1,220 الطبعة الكاثوليكية ،103, 1 اماردروس - 1.442 ،465 إيليسابيف ٩ . ص: 192.

الفاعل الرئيسي ب : الأميرة دنيا، بنت شهرمان ملك الجزائر السبع للكافور والبلور، التي استقظعت الرجال بعد أن رأت حلما شاهدت فيه ذكر حمام يتخلى عن أنثاه بعد أن أنقذته، فرفضت بإطلاق كل طلب للزواج.

المخبر : عزيز، الذي تمكن من مشاهدة الأميرة، وحكى قصته للأمير، الذي سقط مباشرة في حب الست دنيا دون أن يسبق له التعرف عليها، ورفض كل مقترحات أبيه للزواج، وهدد بقتل نفسه إذا لم يتمكن من الزواج بالأميرة.

٢ – قصة جلنار وبدر باسم :[1]

الفاعل الرئيسي أ : الأمير بدر باسم، الابن الوحيد لشهرمان، ملك خراسان ولجنار، أميرة البحر.

الفاعل الرئيسي ب : الأميرة جوهرة بنت السمندل ملك البحر.

المخبر : الأمير صالح خال بدر باسم فبمجرد وصفه الأميرة لابن أخته قرر هذا الأخير البحث عنها أو الموت.

٣ – قصة قمر والمعلمة حليمة :[2]

الفاعل الرئيسي أ : قمر ابن تاجر مصري من القاهرة

الفاعل الرئيسي ب : حليمة زوجة جوهري عجوز من البصرة

المخبر : درويش سائح، تمكن من مشاهدة الفتاة بالبصرة، فوصفها للشاب مؤكدا أنها تشبهه "كالأخ من أخيه" وهكذا قرر قمر السفر على التو إلى البصرة معلنا أنه سيموت إن لم يفعل.

٤– القصة العجيبة للأمير جوهر :[3]

الفاعل الرئيسي أ : الأمير جوهر، الابن الوحيد لشمس شاه.

الفاعل الرئيسي ب . مهرة، البنت الوحيدة لقاموس بن تموز، ملك الصين

المخبر : ملك بابل الذي حكى للأمير جوهر قصة أبنائه السبعة الذين ماتوا وهم

1 -يتعلق الأمر بقصة بدر باسم ، ابن شهرمان ، ايليسابيف رقم .441ص: 200. بولاق ,222, 111 المطبعة الكاتوليكية ، V، 21، قصة بدر وجوهر ،11، 375311 † -ماردروس ، 11 62-92.
2 -يتعلق الأمر بقصة قمر وزوجة الجوهرى ، إيليسابيف رقم 158.
3 -ماردروس ، 11، 778.

يسعون للحصول على مهرة فأضنى جوهرا حب الأميرة التي لم يكن يعرفها.

وقد رتب الثالوث قبل هذه الأحداث على الشكل التالي :

الفاعل الرئيسي أ : هم بالتعاقب الأبناء السبعة لملك بابل.

الفاعل الرئيسي ب . الأميرة مهرة.

المخبر : قائد قافلة.

٥ – قصة الأمير ياسمين والأميرة لوزة :[1]

الفاعل االرئيسي أ : الأمير ياسمين، راعي جواميس أبيه، وأصغر الأبناء السبعة للملك العجوز نجوم شاه، ملك إحدى البلدان الإسلامية.

الفاعل الرئيسي ب : الأميرة لوزة، بنت أكبر، ملك إحدى البلدان المجاورة: رأت الأمير ياسمين في الحلم ففقدت عقلها.

المخبر : أحد الدراويش : "إذا كنت قد قطعت السهول والصحارى، فمن أجل البحث عن الإنسان الكامل الذي يستحق الفتاة العجيبة التي منحت رؤيتها ذات صباح وأنا أمر بأحد البساتين".

لقد أولت حكاية نور وشمس التي حللناها سابقا[2]، وكذلك حكاية قمر وبدور الاعتبار لهذا الثالوث من الفواعل الذي يتكفل بتحقيق البرنامج المتوقف، غير أن المخبرين في الحكايتين معا، كانوا فواعل من نمط خاص : العفاريت.

الفاعل الرئيسي أ : بدر أو قمر

الفاعل الرئيسي ب . ابنة عم بدر أو بدور

فواعل الاتصال : العفاريت.

سنرجع بالطبع لدور هؤلاء. أما الآن فيجب أن نخصص الصيغة الثلاثية لإنجاز المشروع انطلاقا من الأمثلة السابقة.

– تعين الخطاطة المولدة فاعلين اساسيين، شاب وشابة، يتميزان بصغر سنهما، وبجمالهما المفرط وبتشابههما.

1 - ماردروس، 1013-1005.11 لترد هذه الحكاية فى أية طبعة عربية . إنظر ص. 31.30.
2 -. إنظر ص. 51 ومابعدها : بدر ، العفاريت ، ابنة عمه .

– هذان الشابان لا يعرفان بعضهما ويعيش كل منهما في مكان بعيد عن مكان الآخر، ويتضاعف هذا البعد المكاني بالرغبة التي يعلنان عنها، أو يعلن عنها أحدهما، في العزوف عن الزواج .وهناك عوائق أخرى تعترض تحقيق البرنامج : فقد كانت حليمة والأميرة لوزة متزوجتين أما الأميرة جوهرة فكانت كائنا بحريا وكان أبوها فظا وعنيفا وكانت مهرة تطرح على طالبي يدها لغزا وتقتل من لا يستطيع حله.

– بمجرد ما يعلم الشاب بوجود الشابة، يتوله بها حبا ويهجر كل شيء من أجل الالتقاء بهذه الإنسانة التي يكتشف فيها مصيره.

–يختفي المخبر (أو فاعل الاتصال في حالة تدخل العفاريت) بمجرد إعطائه للخبر.

إن الخاصية الجوهرية للصيغة الثلاثية لتولد الحكاية هي أنها تستطيع تجاوز التباعد الأقصى للفواعل. هذا التباعد يندرج، ماديا ومعنويا، في المطلق، فمن المستحيل تماما أن نتخيل أن هذين الكائنين يمكن أن يلتقيا دون تدخل خارجي يخبرهما بوجودهما المتبادل. ويتعلق رد فعلهما تجاه الإخبار، بهذا المطلق نفسه. إذ يسقط أ في الحب مباشرة قبل أن يتمكن من رؤية موضوع حبه. إذن فهو ليس عاشقا، لقد صار حبا. وبوصفه شكلا فارغا، سيتشكل من مادة فريدة، يحييها فكر فريد. وكما أشرنا إلى ذلك بالنسبة لبدر[1]، فإن أبطال هذه الحكاية أيضا ليسوا إلا دعائم للدلالة، وهذه الدلالة الرحمية هي التي تحدد برنامجهم.

إذن فالصيغة الثلاثية يمكن أن تمثل على الشكل التالي :

أ ب

ج

حيث تنتقل المعلومة المتضمنة في ب إلى أ بواسطة ج ويلتحق بعد ذلك ألف بباء، أو أيضا من خلال الشكل التالي :

أ ب

ج

حيث يتصل ألف بجيم، ويستقبل المعلومة ثم يلتحق بباء.

1 - نفسه ، ص :58و59 القاعدتان اللتان تتحكمان في سلوك الفواعل .

يمكن أن نؤكد أن الصيغة الثلاثية للتواصل، هي الصيغة الراجحة التي يختارها برنامج يبحث عن التحقق، إنها تميز حضور المعنى داخل التنظيم الأحدوثي وبالتالي داخل سير الحكي.

وتشغل حكاية قمر وبدور الصيغة الثلاثية بطريقة خاصة. فحين علم كل من الشابين بالآخر، تم اقتياد الفتاة إلى الصين قبل نهاية الليلة. ووحدهما الخاتمان المتبادلان برهنا للشابين أنهما لم يكونا في حلم. وهكذا فلم تكن لهما إطلاقا أية وسيلة يميزان بها بعضهما ويلتقيان بواسطتها. من الضروري إذن، أن نتحدث عن ثالوث إضافي من الفواعل. لقد جرت الأحداث حسب مسار قاد أ إلى ب ، مع عودة أ + ب إلى نقطة البداية. وجريان الأحداث هذا ينقسم إلى عمليات متفاوتة الأهمية سنقوم بتحليلها.

تدمج الحكاية شخصية مرزوان، الذي سيلعب دور المخبر ويجعل قمر (أ) ينطلق نحو بدور (ب). نسجل أنه يمتلك كل الخصائص التي تمكنه من إنجاز هذه المهمة[1] :

– فهو أخ الأميرة من الرضاع ويحمل لها حنانا أكثر حرارة من حنان الأخ (وسط ص : ٥٢٧) هناك إذن حافز يدفعه إلى الرغبة في رؤية من سجنها أبوها ومنعها من رؤية أي كان؛

– وهو رحالة كبير قدم للتو من رحلة دامت ثلاث سنوات ويتجهز للسفر من جديد. ولهذا لن يثيرنا كونه قرر الذهاب بحثا عن قمر،

– وحين حكت له بدور قصتها الغريبة، كان هو الوحيد الذي صدقها مباشرة: فقد قال لها : "جميع ما جرى لك صحيح وإن حكاية هذا الشاب أعيت فكري" (أعلى صفحة ٣٥٩).

ورغم أنه كان مؤهلا لهذه المهمة : فإن هذا الفاعل سيستفيد من سلسلة من الظروف، يمكن اعتبارها أيضا ثمرة لحظ محكم بدقة :

– بعد شهر من السفر وصل إلى مدينة الطيرب، وفيها علم أن الأمير ابن الملك شهرمان قد اعتراه وسواس وجنون.طبيعي أن يتحدث الناس عما يقع للأمراء، خاصة إذا تعلق الأمر بمرض جد غريب؛

–لا يطرح مرزوان أية أسئلة. بعد أن علم أن جزر الخالدات تقع على مسافة

1 – هذه هي حالة كل فواعل التكفل ، أنظر ص .50، حول توقف عملية خطيرة .

شهر بحرا وستة أشهر برا، فإنه نزل في مركب ووجد الوسيلة ليغرق بالضبط قرب عاصمة شهرمان ! لماذا هذا الغرق؟ هل يمكن أن يكون من بقايا حكي سابق؟ لا يهم، فالحكاية لا تهتم إلا بالفاعل، ولا تنشغل بالمركب ولا بالركاب الذين لم تقل عنهم ولو كلمة واحدة؛

– تمكن مرزوان لأنه يسبح جيدا، من بلوغ شبابيك القصر الذي يعيش فيه قمر، وقد بلغه في اللحظة التي كان فيها كل البلاط مجتمعا حول الملك. والنص يسمي هذا : الأمر المقدر (ص ٥٣٩، السطر الأخير)، الأمر المناسب تماما،

– شاهد الوزير الذي كان يطل من الشباك الغريق مشرفا على الموت، فأنقذه بجره من شعر رأسه. وحكى له قصة قمر الذي كاد أن يشرف على الموت نظرا لنحول جسمه. "فنهاره في لهيب وليله في تعذيب " (ص : ٥٤٠ أسفل)، وأضاف أنه صار على هذه الحالة منذ ليلة مشهورة... هنا وجد مرزوان شخصية "الحلم" الثانية. لقد تجمعت العناصر من جديد.

نلاحظ إلى أي مدى تبدو الترتيبات التي تقررها الحكاية سريعة وملخصة وفعالة، ويمكن أن نبدي ملاحظة أخرى تتعلق بقرار إرسال ج من ب إلى أ. لقد سبق ورأينا، في نور وشمس، أن انبثاق المعنى يستعمل أحداثا تؤدي إلى قطيعة ثقافية[1]، والحالة هنا هي رفض الشابين الانصياع لأبويهما، ولكن إذا كان المعنى ينتهك الثقافة، فإن الحكي في مساره الاحدوثي يحترمها، فعلى الشاب أن يسافر ليلتقي بالشابة. وكل الحكايات التي تشغل الصيغة الثلاثية تؤكد ذلك، الشاب يتلقى الإخبار ثم يسافر وسيمكن لبدور أن تلعب دورا نشيطا طيلة الجزء الثاني من المحكي لأنها تقمصت شخصية قمر وتصرفت باسمه وهو استبدال مثير، سنقول عنه فيما بعد، بعض الكلمات.

سنختم هذا التحليل بالرجوع إلى نظام الصدفة داخل الحكاية. وقد بينا قبل قليل كم كانت هذه الصدفة واضحة في مشهد مرزوان. وليست هذه حالة معزولة. فالحكاية تطبق قاعدة حقيقية للتسلسل، تحكم سير الأحداث هذه القاعدة تشتغل بطريقة مشهدية في حالات التكفل التي يقوم بها فاعل يحتفظ به مؤقتا لقد درسنا كثيرا من هذه الحالات في نور وشمس، وسنكتفي هنا بإيراد مثالين :

– وصل قمر، بعد تعقبه للطائر إلى مدينة يسكنها ملاحدة يكرهون المسلمين،

1 -إنظر ص : 60ومابعدها ، حول الوضع الاعتباري للحدث ، مع نتائج يبرهن عليها كلها هنا .

لكنه استقبل من طرف بستاني عجوز (خولي) وقضى عنده سنة. سيكتشف في بستانه كنزا وسيملأ به براميل ويرسلها في مركب، وبهذه الطريقة، كما نعلم، سيعثر على بدور. وفي هذه الأثناء مات البستاني العجوز كما جرت العادة بذلك حين ينهي فاعل متكفل مهمته. أما مرزوان فلم تعد الحكاية إلى ذكره بكل بساطة.

-حين وصل الأمجد إلى مدينة المجوس، استقبله مباشرة خياط مسلم، في حين وقع أخوه بين أيدي عبدة النار. اختفى الخياط بمجرد ما أنجز تكفله وعوضه خازندار الملك ؛ وبعد مغامرة حب غير متوقعة، وجد الشاب نفسه وزيرا للملك المجوسي، أما الأسعد فلم يعرف إلا محنة طويلة قبل خلاصه النهائي. وهنا أيضا، تجمد الحكاية فرعا وتترك آخر يقطع مسارا طويلا قبل أن ترتب العملية العامة لجمع الشمل. ويعد الحكي في الحالتين معا، سلسلة من الصدف المنظمة بدقة.

فواعل العجائبي

(العفاريت والحلم)

لقد تكلمنا عن العجائبي في حكاية نور وشمس أثناء دراستنا لما تقوم به الفواعل الأساسية من تكفل، وعرفناه بأنه "ملاذ أخير تلجأ إليه الحكاية عندما يتم استنفاذ المصادر العادية". ونضيف أيضا بأن العجائبي يهب لمساعدة الرغبة وتبرهن حكاية قمر على نتائجنا الأولى، كما تسمح لنا بتدقيق ما نسميه الفواعل المطلقة. فتدخل العفاريت الذي يتموضع في بداية الحكي، هو أكثر إمتاعا في موقعه هذا دون أن يغير طبيعته. وبالإضافة إلى ذلك فقد عبئت فواعل جديدة من هذا النوع مثل الطائر والحلم.

نعتبر الجن فواعل مطلقة لأنهم يمثلون، داخل الخطاطة المولدة، القوة العظمى للتدخل. فهم الذين أوكلت لهم المهمة المستحيلة للجمع بين قمر وبدور في جنح الليل. وهم الذين انتبهوا للطبيعةالملفتة للشابين اللذين يعيشان بعيدين عن بعضهما بآلاف الكيلومترات ويجهلان بعضهما تماما. فقوتهم تختزل المكان والزمان. إنهم وعي كوني حقيقي يستطيع وحده الكشف عن التطابق بين الشابين لأنه يعقله ويستطيع أن يجعل نفسه وسيلة للجمع بينهما. لقد ترك العفاريت لكل واحد من الشابين الدليل الذي يؤكد، ضدا على كل واقع أو احتمال يمكن أن يتوقعا (وهو ما يرتبط بالمنطق)، أن المثيل موجود، وبذلك ضمنوا تطور المعنى. وبمباغتتهم للواقعي، جعلوا أنفسهم في خدمة هذه الدلالة المحركة التي تحدد البرنامج.

ومع ذلك، فقد اختفوا بمجرد إنهائهم لمهمتهم، أي بعد أن مر الخبر، فهم لا

يرتبطون إذن، بالتنظيم الأحدوثي للحكي. والشكل الخاص الذي يأخذه تدخلهم (السجال الشعري حول جمال الشابين) يندرج داخل حلقة ثقافية [1]، ويسمح للنص بتلبية تمرين موجه خاصة للذة المستمع العربي، دون أن يؤثر في شيء على التغيرات اللاحقة.

إذن فالجن جمعوا بين الشابين، لكن، كما قلنا قبل قليل، دون أن يأخذوا على عاتقهم إنجاز العمليات التي تحقق هذا الجمع. لقد أرجعوا الفتاة إلى الصين، كما نقلوا بدرا من القاهرة وتركوه في دمشق وهو ما يعطي دعما أكثر لنتائجنا : فتطور المعنى ووضع سيرورة الإنجاز في موقعها الخاص يرتبطان بوظيفتين مختلفتين. والعجائبي لا يتحرك إلا باختصار ودون أن يعوض الواقعي. لكن كل شيء ينبثق من ظهوره المختصر. ولا يستطيع أي وعي أن ينتظم من جديد خارج ذكراه. بعد أن أدمجا من جديد في وضعهما السابق، فضل قمر وبدور، الشاهدان الوحيدان على الغامض، الموت والقيد على الشك، وحين التقيا لم تدهشهما حتى الليلة التي قضياها معا، مع العلم أن كل واحد منهما نام في مملكته. إن مصيرهما أكثر جلاء من أن يخضعاه للمساءلة. وليس على الرغبة أن تظهر دموعها، ولا أن تبرهن على وسائلها إذ ليست لها ذاكرة، وكل تاريخها يتخلص فيها.

إنه استنجاد رفيع إذن لحكاية تنوي التحقق، لكنها ستستقبل، وقد استحوذت عليها دلالة جديدة، فاعلين مطلقين آخرين يسعى فعلهم لأن يكون أيضا حاسما، ويبدو جيدا أن برنامجين اثنين يتواجهان هنا، كل واحد منهما في خدمة رغبة تبحث عن فرص مشروعها.

إن تدخل الحلم مفاجئ وفعال بشكل مباشر، شأنه في ذلك شأن تدخل الجن: يعطي إخبارا يتضمن المعنى، ويعيد، في نفس الوقت، توجيه الحكي. وظيفة مزدوجة تموضعه في نقطة اتصال بين المعنى والفعل. ونجد الكثير من أمثلة هذا التدخل في الحكايات التي ذكرناها بصدد الصيغة الثلاثية. فالأميرة لوزة علمت بوجود الأمير ياسمين بعد أن رأته في المنام. والحلم أيضا هو الذي جعل الأميرة دنيا تتأكد من مكرالرجال ودفعها لرفض كل طلبات الزواج. ويتضح أن وظيفة الحلم هنا هي إيقاف كل سيرورة يمكن أن تواجه اجتماع الكائنين اللذين أراد القدر جمعهما.

أما في الحكاية المحللة، فبعد أن تزوج قمر ببدور، سمع أباه يوجه له في المنام

1 -نفسه ص 84، حول حلقات الحكي بوصفها بنية للاستقبال وخطابات ثقافية .

لوما مؤثرا، وهكذا قرر مغادرة الصين والعودة إلى الجزر الخالدات. وفي طريق العودة هذا سيتعرض للاعتداء، وسيتبين له أن مصيره الذي تحدد ظاهريا عبر لقائه ببدور، قد انقلب تماما، وهذا ما يجعل التأويل صعبا. فلصالح أي برنامج يلعب الحلم دور الفاعل المطلق؟ ذلك أن ثالوثا جديداسيتحقق هنا :

أ (قمر) ب (الأب)

(الحلم) ج

نتساءل معه عن أية رغبة يعبر؟ هل يعود الحكي إلى نقطة الانطلاق بمجرد تحقق اللقاء المقصود؟ أم أن هذه العودة إلي الأب تشير، عكس ذلك، إلى وجود صراع عميق سيجد الفرصة للانفجار؟ والواقع أن فاعلا مطلقا آخر سيأتي ليعارض هذه العودة.

قرر قمر العودة صحبة زوجته إلى مملكة أبيه، وبعد شهر من السفر حط الركب رحاله في أحد المروج، وسيلعب كل شيء حين سيدخل الأمير على بدور التي التحقت بخيمتها ونامت. كانت ترتدي قميصا حريريا بلون المشمش رفعه الهواء فظهر من تحته جسم أبيض من الثلج . إن هذا الإخراج وظيفي تماما[1]. فهو يشد انتباه قمر ويجعله مركزا على جمال زوجته.

وهكذا بدأ، منساقا وراء رغبته، يحل دكة لباسها وفي إحدى الطيات عثر على خاتم ذي فص أحمر كالدم، كتبت عليه كلمات في سطرين بكتابة لا تقرأ.

خرج قمر من الخيمة قصد فك رموز هذه الكتابة الغريبة تحت ضوء القمر. وفي هذه اللحظة انقض عليه طائر واختطف الخاتم منه وطار.

لقد سجلنا دقة التسلسل، لكن علينا أن ننتبه أساسا إلى سلوك الطائر. يؤكد النص بوضوح أن هذا الأخير كان يضبط سيره على سير قمر وينتظره حين يتعب. ولم يختف إلا حين وصل الشاب، بعد عشرة أيام من المشي، إلى مدينة مجهولة يحكمها مجوس وتبعد بسنة كاملة عن بلاد المسلمين.

يمكن أن نعتبر هذا المشهد، من زاوية نظر التنظيم الأحدوثي، طريقة كلاسيكية لإعادة التحويل يقوم بها الحكي، فالمسار الذي أدى إلى اللقاء الأول يعاد هنا بشكل من الأشكال : يكفي أن نحدث انفصالا جديدا. وسيسمح هذا بإدخال كل أنواع التغيرات التي تعطي للحكاية أكبر قدر ممكن من الاتساع. وهي باختصار آلية

1 -تطرقنا لوظيفة الكتابة الوصفية في دراستنا السابقة أعلاه ص : 49.

للتضعيف : هكذا من الجائز أن نتصور سلسلة من اللقاءات، مع إمكانية تشغيل النسق انفصال / اتصال إلى ما لا نهاية.

إلا أن كل شيء يبرهن أن الأمر لا يتعلق بآلية ترتبط بصرامة بتنظيم الحكي، وإنما بإيلاء الاعتبار لما اسميناه الزوج المحرك الذي يرصد صراع الدلالات.

نلاحظ في البداية أن تدخل الطائر لا يقتصر على سرقة الخاتم واقتياد قمر إلى تلك المدينة المجهولة التي ظل مهمشا فيها لمدة سنة. إذ في البستان الذي استقبله فيه البستاني (الخولي) وتكفل به، حضر قمر لمشهد غريب : تصارع طائران وانتصر أحدهما وقتل الثاني الذي سقط تحت قدمي الشاب، وبعد ذلك جاء طائران كبيران وقف أحدهما عند رأس الضحية والآخر عند ذنبها وأراخيا جناحيهما ومدا عنقيهما وشرعا في البكاء (مما أبكى قمر وذكره بزوجته) ثم حفرا حفرة ودفنا الطائر المقتول. وبعد ذلك طارا وعادا بالطائر القاتل ومزقاه ونثرا بقاياه على "القبر". هنا سيعثر قمر على الخاتم المطلسم في حوصلة هذا الطائر الذي لم يكن شيئا اخر سوى الطائر المختطف. وكما نعلم فهذا الخاتم هو الذي سيمكن بدور من العثور على زوجها.

لا يمكن إلا أن يثيرنا هذا الإخراج الذي عوقب من خلاله الجاني ونقل بكل أطواره : دموع، دفن، متابعة، قتل. إن أنسنة السلوك تستحق الانتباه. وقبل أن نتساءل عن الرمزية المتضمنة في هذا المشهد، يجب أن نشير إلى خاصيته الوظيفية. إن سرقة الخاتم حققت التباعد الأقصى بين مسارين، قاد أحدهما بدورا إلى جزيرة الأبنوس، وقاد الثاني قمرا إلى مدينة المجوس، إذن فالطائر الأول يمثل تهديدا موجها ضد مشروع الحكاية، أي اجتماع الشابين.

لكن يجب أن نسجل، في نفس الوقت، أن هذه السرقة وقفت أيضا عائقا أمام عودة قمر إلى أبيه، مادامت قد وقعت في طريق الجزر الخالدات.إنها تعيق ظاهريا مشروع اجتماع الشابين المتشابهين، وتعيق في الوقت نفسه المشروع الذي يغذيه ما سنسميه بعاطفة الأب. إن تدخل الطائرين العادلين يندرج، مبدئيا، داخل سيرورة توقف التهديد وتلغي العنصر المشوش وتحقق التواصل من جديد بين الفواعل. وباختصار يمكن أن يكون هذا المشهد مجرد تشويق يهدف إلى إثارة الانفعال والتعجب أيضا. وهو نفس ما أحس به البستاني العجوز حين حكى له قمر المشهد الذي رأه. والنص يستعمل فعل تعجب، الذي يوحي بما هو غريب وعجائبي. والواقع أنه من بين وظائف الحكاية هناك إثارة هذا التعجب، الذي يشير إلى وضعية محددة

ويتضمن حالة فكرية. وهذا الاندهاش العجيب يكتفي بذاته ويجيب عن مظهر غامض لا نبحث عن إيضاح معناه. إن هذا التدخل الخارق ينبثق في نفس الوقت من انفتاح المعنى وانغلاقه. ويبقى من هذا الحدث فقط أثره الأحدوثي. بهذا يصبح العجائبي تماما مجرد وسيلة . اخيار العفاريت وأشرارهم، أخيار الطيور وأشرارهم الأحلام التي تنبئ بالمسرات أو بالشؤم، كل هذه الأشياء تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها، دون أن يوضع تدخلها موضع تساؤل، بل الأكثر من ذلك أنها تؤخذ دليلا على حتمية القدر السعيد أو التعس.[1]

غير أننا قلنا سابقا أن الطائر أعاق ظاهريا المشروع الأولي بتجميده لقمر في المدينة المجهولة. إن دوره يعد من هذه الناحية سلبيا، لكن يبقى أن بدور تابعت مسارها[2]، ووصلت متنكرة في ثياب قمر إلى جزيرة الابنوس و"تزوجت" من حياة النفوس وأصبحت ملكة لملكة ارمانوس. لقد فرق الطائر بين الزوجين وجمد أحدهما لكنه ترك الآخر حرا في تطوراته. وهذه مبدئيا نقطة هامة، خاصة إذا أولينا الاعتبار لشخصية بدور ووظيفتها. كما أن هذا يعتبر أيضا حدثا حاسما لأنه أدخل مثيل بدور، أي حياة النفوس (في الأحداث) وهو في النهاية حدث مركزي، إذا تذكرنا أن الأمجد والأسعد يعدان ثمرة للقاء بين قمر والمرأتين.

كل هذا يظطرنا إلى الحكم على تدخل الطائر المختطف حكما مغايرا. فهو يركز الحكاية على بدور، أي على العنصر الانثوي المتجه بمجمله نحو قوته الانفعالية، والمعارض بسبب ذلك للوضع المعتاد الذي يحكمه خطاب ايديولوجي يؤكد تفوق الرجل. الحكاية تترك نفسها تتجه نحو الشغف والتوله أي نحو الفوضى. لقد مكن الطائران العادلان قمر من أن يعثر على الخاتم ويستدل على بدور، وحفظاه من الضياع وأعاداه للحكاية : فالأمجد والأسعد ينتظران منه ولادتهما. إنهما لا يشغلان من جديد السيرورة التي فتحها الطائر المختطف الذي نال جزاءه. فالوقت قد فات من أجل تهييئ فيض جديد للرغبة. وما يتشكل هنا ليس حلقة إضافية للحكي، إنه مواجهة أخيرة تتهيأ بين البرامج وسنحاول إبراز ذلك.

1 - لاندرس هنا سوى وظيفة العجائبي فى الليالى ، أما عن طبيعته فنحيل على أعمال ندوة ، الغريب والعجائبى فى الأسلام الوسيط ط .ج 1 ، باريس 1978 وهو عمل يقدم مقترحات غنية التحليل .

2- لن نتجاوز فى دراسة تنظيمات الحكى اللقاءات الثانية ، إلا فى بعض النقط التى سنمر عليها بسرعة . فتسلسل المتواليات يبرهن على كل النتائج التى توصلنا إليها فى دارستنا السابقة ، والتى سنركز عليها لاحقا ص : . 431

يبقى بالطبع، مشكل المحتوى الميثولوجي لهذا المشهد، سنسجل بعض الوقائع ليفكر فيها المشتغلون بالأسطورة . لا يمكننا أن نستوعب، بوسائلنا الحالية، إلا تناسخات الرمزية الأصلية التي يحتفظ منها نصنا ببعض السمات.

سنبدي إذن اقتراحين :

- يمكن أن نجد هنا " أسطورة الطائر - العاصفة زو الذي بلبل تجمع الآلهة بتجاوزه لألواح القدر" (انظر الموسوعة العالمية، علم التنجيم"، ٦٧١/11)، وهي أسطورة حاضرة في النسق البابلي للقدر الذي ينظر إليه بوصفه عجز طاقة من الوظائف ومجموعة من التوترات الداخلية التي تسمح بأداء هذه الوظائف دون ضعف"؛

- لقد تبين أن أسطورة اندروجين تجد اكتمالها في أسطورة طائر الفينيق. ومن المهم أن نعرف ما إذا كان إعدام الطائر المختطف يشكل أثرا لهذه المحرقة التي يندثر ويتولد فيها الطائر العجيب، ويلد ذاته كرغبة دائمة الانبثاق.

حين تبدو الحكاية مجالا لصراع الدلالات المتعارضة من الضروري أن ننتقل إلى دراسة جدل المعنى الذي ينظم النص ككل.

جدل المعنى

بعد لقائهما الخارق، وانفصالهما من جديد واجتماعهما بعد ذلك، سيترك الزوجان بعضهما، ولن يرد ذكر بدور بتاتا فيما تبقي من حكي. لقد صمتت العملية النهائية للقاءات عن مصير بدور وحياة النفوس، وهي هوة غريبة ستسقط فيها البطلة التي ضمنت سير المشروع الموجه من البداية إلى النهاية : اجتماع الكائنين المتطابقين اللذين حققا في النهاية حلم الوحدة، ينمو داخل حنين بالغ المأساوية.

ويجيب النص العربي بهدوء، عن الاعتراض على الجمع الاعتباطي بين حكايتين مختلفتين، بواسطة فعل منجز. ونعتقد أن هذا الانجاز غير بريء، وأننا أمام صراع للدلالات فالذي وحد النص ليس ناسخا مهملا، وإنما هو استدعاء للمعنى .سنحاول أن نعرف السبب وستكون نتيجتنا هي تخصيص استراتيجية هذا الاستدعاء في أسر النص.

أنشد الأمير الأمجد، الذي أمر أبوه بإعدامه، بيتين لهما دلالة خاصة :

إن النساء شياطين خلقن لنا أعوذ بالله من شر الشياطين

فهم أصل البليات التي ظهرت بين البرية في الدنيا وفي الدين

وقال الأميران أيضا لكل من بدور وحياة النفوس اللتين حاولتا إغواءهما: "لعن الله النساء الخائنات الناقصات عقلا ودينا" وقالا أيضا : "كلكن أنحس من بعضكم" والحال أن هذا يعبر بالضبط عن موقف أبيهما قمر في الفترة التي كان يرفض فيها بإصرار حتى فكرة الزواج. لقد أكد أنه اطلع على كتابات بصرته بمكر النساء وكيدهن. واستشهد بأبيات تصف طبيعتهن الفاسدة.

نذكر أن النص عبر مباشرة عن هذه الوضعية : بعد عشرين سطرا بالضبط من بداية الحكاية. ونذكر أيضا أن المكر الأنثوي قد قاد ولادة الليالي : فالزوجات المجهولات لكل من شهريار وشهرمان تعبرن عن اللعنة التي حلت بالرجل والمرأة. هذه اللعنة ستضرب قمر بأكبر قدر ممكن من القساوة : لقد وقعت زوجتاه في حب ولديه. يمكن أن نقول إنها خيانة مزدوجة مسته في أعماقه سيظل في نهاية الحكاية وحيدا صحبة أبيه (انظر فيما بعد تحليلنا للقاءات).

في كل حالات اشتغال الصيغة الثلاثية، تكون القطيعة بين الأب والابن عنيفة، يحس بها الاب بنوع من اليأس لكن في حكايتنا بالأخص يوصف هذا الارتباط بين الأب وابنه كما لو أنه إحساس حقيقي مع إلحاح شديد يتجاوز الإشارة.

صحيح أن الغيور ملك الصين، كان يحب ابنته بدليل أنه بنى لها سبعة قصور، ورغم أنه عاملها بقسوة حين رفضت المطالبين بيدها، فإنه أيضا بكى حين رآها تسافر صحبة قمر وقال بيتين جد رائعين حول الفراق، وفي نهاية الحكاية قاد جيوشه للبحث عنها وأخذها معه.

غير أنه لاشيء من هذا يمكن أن يقارن بعاطفة شهرمان العنيفة تجاه ابنه الوحيد وبعدد الأدلة التي قدم على ذلك. إذ لم يكف عن التعبير عن حبه له ولم يكن يستطيع النوم إلا بجانبه .صحيح أنه رماه في برج حين أهانه أمام كبار مملكته، لكنه فقد النوم من جراء ذلك، واتهم وزيره بأنه سبب لكل آلامه. لقد وضعت الحكاية على لسانه بعض قصائد الحب الحقيقية، خاصة حين اكتشف الإخراج الذي دبره مرزوان ليوهمه أن ابنه قد مات (ثلاثة أبيات، وأربعة أبيات ا / ٥٦١-٥٦٠). ألبس السواد لكل سكان الجزر الخالدات، وظل جيشه يرتدي ثياب الحزن هذه، حتى بعد مجيئه إلى مدينة المجوس. وبنى في قصره غرفة جنائزية (بيت الأحزان) كان يقضي فيها خمسة أيام من الأسبوع، ولا ينزل إلى مجلس الحكم إلا يومي الاثنين والخميس. نذكر أيضا أنه قضى ثلاث سنوات قرب رأس ابنه الذي نوبه الحب.

يمكن أن نقول إن تألم أب من أجل وريثه، مسألة عادية. ليكن؛ لكن إذا أخذنا بهذا المنطق سيعترضنا حدث غامض. لماذا اعتبر مرزوان أن الملك سيعارض سفر ابنه، ولماذا نصح قمر بافتعال ذريعة الصيد وأوهم بموته حتى منع أباه من تعقبه؟ إذا كان مشروع الحكاية هو الجمع بين الشابين، فليس من داع أحدوثي، لهذا السيناريو، فالأمر يتعلق ببنت ملك الصين، وشهرمان يتمنى لابنه زواجا من هذا النوع، ويمكن أن يتكفل هو نفسه بالمطالبة الرسمية بيد بدور، كما يمكنه أن يرسل قمر يقوم بذلك صحبة موكب يليق بمقامه، وكثيرة هي الحكايات ذات الصيغة الثلاثية التي تمتاز حلولا من هذا النوع.

لقد صعب علينا أن نعتبر الإيهام بالموت مجرد طريقة في الحكي، ذلك أنه يتجاوز متطلبات الأحدوثة [1]. ويبدو أن القتل الوهمي، الذي يمكن تأويله على أنه قتل حقيقي للأب، يعبر عن ضرورة عميقة هي القطيعة أي التعارض. فالأب ليس فقط فاعلا صار عديم الجدوى، وتم اقصاؤه إلى الهامش. فمن الممكن أن يصبح معيقا خاصة حين يقوم الحب الذي يعبر عنه بتشويش مشروع الحكاية، المشروع الذي لم يتوقف عن الصراع من أجل فرض ذاته. إن هدف الأب يندرج داخل وضع أخلاقي واجتماعي وسياسي. أما رغبة الابن فتنفلت من هذا الوضع : تفرض وضعها الخاص، وتختار طرقها وتريد أن تمتلك حق التصرف في ذاتها. من المثير أن مرزوان لم يقم حتى بإخبار الأب بهوية الفتاة. سنستخلص فيما بعد حدثا من نفس النوع حين سنتعرض للصراع الذي ستتقابل فيه بدوروحياة النفوس من جهة والأمجد والأسعد من جهة أخرى. إن الحكاية ترفض كل حل يختزل التعارض بين ما سنسميه من الآن فصاعدا، القانون والرغبة. واجتماع قمر ببدور يجب أن يكون انتصار للرغبة، لا مصالحة بين الرغبة والقانون. إنها علاقة التعارض متعذرة الحل تلك التي تباشرها الدلالتان المحركتان اللتان تولدان النص. لقد اقصي شهرمان من مشروع اجتماع الكائنين المتطابقين : واعله، ولأن وظيفته تريده أن يظل في حدود تشاكل مضاد. فالعاطفة التي يمارسها، مباشرة أو بواسطة الحلم، خطيرة وتسعى بكل قواها من أجل استبدال المشروع.

والسبب العميق لهذا التعارض يجب أن يبحث عنه في وضعية قمر، ومع ذلك يجب ألا نرى أي تناقض بين رفضه المطلق للزواج وعاطفته المفاجئة تجاه بدور،

1 -يبدو لنا أن تقويم متطلبات الأحدوثة تبعا لضرورات المعنى ، أمر هام يستحق التحليل ، ستعود إليه في دراساتنا اللحقة

فالحالتان معاً تدلأن على رفضه الخضوع لأوامر القانون. فما إن رأى الشابان بعضهما حتى تحابا، أو أحبا كما يجب أن نكتب. ذلك أن الحكاية لا تركز على أفراد يحبون، أو على مغامرة فردية، إنها تركز على فواعل لحب، على مصير عام، فالحب لا يتحقق داخل مصير فردي، بل يفرض نفسه كدلالة، إنه شكل جوهري للوجود والحكاية ليست فرصة لقوله، إنها تتشكل وهي تقوله[1].

لكن ما يقع هو أن قوى التعارض لا تستسلم له، بل بالعكس تنتظم من أجل تفنيده والبرهنة على خاصيته المشؤومة. وستدلي بهذا البرهان لقمر الذي أصبح رهانا يتصارع فيه القانون والرغبة، من الضروري إذن أن نحلل، انطلاقا من اللقاءات الثانية، كيفية إرغام على التخلي عن شغفه الخاص.

أسرُ النّص

بعد دراستنا للوضع الاعتباري للحدث في حكاية نور وشمس، كتبنا ما يلي: ليس الحدث علامة مقطعية بقدر ما هو مؤشر على الحركة. إنه لا يجب أن يستخدم في تجزئ المحكي، ، وإنما على فهم استراتيجية معينة، لأنه لا يأخذ كل قيمته إلا داخل تعاقب واحد[2] ".

إن تحليل الأحداث التي تحرك الجزء الأخير من الحكاية، يسمح لنا بتدقيق الأشياء أكثر.

يمكننا في البداية من إيلاء الاعتبار لزوج يرتبط أحد عناصره بالمعنى، والآخر بالحكي، يتصل الأول، كما نقول، بالمشروع والثاني بالمصير : فقد شعرت زوجتا قمر بعاطفة عنيفة تجاه الأميرين. وحين فشلت مقترحاتهما، اشتكتا لقمر مؤكدتين أنهما كانتا ضحيتين للسلوكات المشينة للأمجد والأسعد. ولهذا قرر قمر إعدام الشابين.

والحال أن هذا رد فعل غريب، إذ لم يكلف قمر نفسه حتى الإنصات لولديه.أمر بتقييدهما، ووضعهما في كيس وأخذهما للقتل. وكان بالإمكان أن تتجلي الحقيقة لو تمت المواجهة بين الأميرين وبدور وحياة النفوس، مع استحضار الرسالتين اللتين كتبتهما المرأتان، والنص نفسه يعبر عن هذا : فقد طلب الأمجد والأسعد من الخازندار قبل أن يقتلهما، أن ينقل لأبيهما كلامهما الأخير : "يقولان لك أنك لا تعلم

1 - إنظر أعلاه ص : ٣٨ و ١٠٤ ، هامش 1

2- أعلاه ص : 66 و67 .

هل هما بريئان [...] وقد قتلتهما وما تحققت ذنبهما وما نظرتَ في حالهما" (دار العودة، ص ٥٧٧) وهذا هو رد فعلهما الوحيد. هما اللذان قتلا الرسولين اللذين حملا لكل منهما رسالة من زوجة أبيه، وأسلما نفسيهما للقيد وللوضع داخل كيس دون أن يقولا كلمة واحدة. لقد قبلا التضحية دون اعتراض وكان همهما الوحيد هو التنافس حول أيهما يجب أن يقتل أولا، حتى لا يشهد موت أخيه، نفس العاطفة اجتاحت الضحيتين والخازندار، ووصل الحد بالأميرين إلى درجة انقاذ هذا الأخير من هجمات أحد السباع، قبل أن يسلما إليه نفسيهما من جديد لينجز واجبه.

قوة مطلقة للأب، وتدخل خارق أنقذ الأبناء، ودم أسد سيوهم بتنفيذ القتل، توجد هنا بالتأكيد ذكرى تضحية أخرى، وذكرى كفارة أخرى وخلاص آخر. لكن هذا يوكد لنا أن مشروعا قرر هو ذاته بصدد قدره الخاص. فلا وجود للامعقول داخل الحكاية، بل هناك شخصية تتصرف داخل وضعية محددة حسب إرادتها الخاصة.

قررت الحكاية ذهاب الابنين، ولم تستطع أن تتركهما يقدمان مباشرة دليل براءتهما. هذه الأخيرة ستظهر بعد ذهابهما، خاصة حين عثر على رسائل بدور وحياة النفوس في ثياب الأميرين التي لطخها دم الأسد. هكذا سيعرف قمر الحقيقة للتو، لقد فكر في إقرار ذنب ابنيه دون أن يتحقق من براءتهما.

وعلى العموم، فقد تأخر المنطق أمام المشروع وألغيت حقوقه حين باشرت ضرورة الحكاية عملها. قررت هذه الأخيرة إعداما جائرا ثم عملت على ألا يتم. يمكن أن نوكد أن زمن الحكاية هو الزمن الذي يتيح لمنطق الأشياء استداراك ضرورة المعنى. كل شيء بعد ذلك يأخذ وضعه المعتاد، لكن يبقى للمعنى وقت للظهور.

وتبين الدلالة المحركة والحدث الذي يؤشر على الحركة أن المبادرة غيرت معسكرها. لقد تابعت بدور بإصرار (ومعها في ذلك مثيلتها حياة) بحثها عن ذاتها عن طريق الافتتان بالابن الخاص لقمر، وهو مشروع غير ذي معنى لا يمكن أن يبرر إلا بواسطة حب وداخله، حب عاشق، داخل حقيقة مطلقة .فبدور لا تحب رجلا آخر، لا تستسلم للمزاج. إنها تحافظ على نفسها داخل رغبة قدرية، وتحقق طبيعتها.

وهنا تشتغل الخدعة، ونفهم أيضا أي استدعاء للمعنى دفع الراوي العربي إلى ربط القسم الثالث من الحكاية بقسميها الأولين، فلو كانت زوجة أب عادية لما عبرت سوى عن سلوك فردي، وعن بعض الانحرافات الدالة بطبيعة الحال لكن ليس لها قوة النموذج . وتبرز هذه الحالة مثلا في حكاية قمر وحليمة التي عوقبت فيها الزوجة

الخائنة بما تستحق . أما بدور فتمثل أكثر من ذلك بكثير : رغبة مطلقة تضع وضعا ثقافيا موضع تساؤل.

الخدعة هي إرغام هذه الرغبة على الذهاب إلى أقصى حدود منطقها، وعلى التعبير عن نفسها حتى نتائجها الأخيرة. وهكذا سيبرز انحرافها غير المحتمل. هذه هي استراتيجية الوضع الأخلاقي التي تسيطر الآن على الحكاية وستقودها إلى نهايتها. علينا أن نحلل هذا التطور قبل طرح المشكل الذي يبدو لنا، مرة أخرى، جوهريا، أي مشكل غائية النص الحكائي.

درسنا بتفصيل في حكاية نور وشمس العملية التي قادت المشروع، المعلن عنه في بداية الحكاية، إلى منتهاه .لقد ألغت الخطاطة المولدة بشكل جد حاسم كل تشويش يهدد النهاية السعيدة لمغامرة متفردة [1].

ولو توقفت حكاية قمر وبدور في جزيرة الأبنوس بلقاء نهائي بين الحبيبين، لكنا أمام نمط يشبه في اشتغاله هذاالنمط. لقد رتبت اللقاءات الثانية بين الشابين، احدوثيا، بواسطة سلسلة من الصدف الدقيقة التي لم تترك أي مكان للمفاجأة. لاَمَسَ المشروع الخطر، لكن بما أن يدا أمينة كانت تقوده، فإنه اتجه في الحقيقة رأسا إلى تحقيق هدفه انطلاقا من رغبة نحس جيدا أنها مندرجة في طبيعته. استقبل التهديد داخله كمزيد من السعادة الاستيتيقية، لكن الحكاية انتحلت الحق من قدرية السعادة.

ويتضح هنا أن الحكاية لا تتوقف في جزيرة الأبنوس إلا عند ماردروس، وأن الأمر لا يتعلق بإلصاق، وإنما بتداخل نصوص يحكمها صراع للدلالات.

من الضروري هنا أيضا أن ننطلق من الوقائع. هناك إيقاع يثب ويعلن الحل. لقد قدم الحكي لحد الآن عددا لا نهائيا من الحيل، وسيتجه في هذه اللحظة. إلى هدفه ويحل بدون تردد كل الإشكالات التي تبدو، بكل منطقية مستعصية على الحل.

– قبض بهرام للمرة الثانية على الأسعد داخل إحدى المقابر، وعاد به إلى نفس البيت الذي سبق أن سجن وعذب فيه. وحين دخلت عليه بستان، وهي الشابة التي وكلت بخدمته ، حاملة جرة ماء وقطعة خبز وعصا، كان يكفي الأسعد أن يبكي، ليحن قلب الجلادة الجميلة. عدو الأمس صار للتو شريكا اليوم.

هذا الغياب الكامل للانتقال يفسر كله إذا أولينا الاعتبار، لا لطبيعة الشخصيات، وإنما لاستراتيجية الحكاية. لقد قررت هذه الأخيرة إنهاء المغامرة وسوف لن يعرف

1 - أعلاه ص : 73 و83 .

الأسعد رحلات جديدة وهاهي الفتاة التي كانت تشغل في السابق دورا عدوانيا ثانويا تبدو وقد أوكل إليها دور فاعل التكفل .فهي لم تغير طبيعتها لكن غيرت وظيفتها وما إن سمعت مناديا عاما يطالب بالبحث عن الأسعد حتي أطلقت سراحه.

– عزم الأخوان بعد أن اجتمعا، على الإبحار من أجل الالتقاء بأبيهما .يحق لنا أن نتساءل هنا عما إذا لم نكن أمام أثر لنهاية حكاية قديمة لم تكن فيها زوجتا الأب هما حياة وبدور، ستطبق في هذه الحالة قاعدة عودة الفواعل إلى مراكز انطلاقها، لكي يرجع الابنان إلي أبيهما.

غير أن الاجتماع الذي تم لا يسمح بختم الحكاية بهذه الطريقة، وهو ما لا يحل وضعية الفواعل، نقصد القوات الحاضرة. ماذا سيحدث إذن؟ ستحضر بالتعاقب أربعة جيوش أمام المدينة التي يوجد فيها الأميران :

-جيش مرجانة التي جاءت للبحث عن الأسعد؛

– جيش الملك الغيور الذي جاء للبحث عن ابنته بدور وزوجها قمر؛

– قمر الذي جاء على رأس جيوش ملك جزيرة الأبنوس، للبحث عن ابنيه ؛

– شهرمان الذي جاء لابسا السواد هو وجيشه للبحث عن ابنه قمر.

وبالطبع لم يعط أي تفسير لهذه التعبئة الشاملة. لكن يجب ألا نفاجأ : فقد استدعت الحكاية الجيوش الأربعة لأنها قررت إنهاء المغامرة. ووحدها ترجمة غالان أشارت إلى تعجب ملك المجوس حين علم أن ملكا في مثل قوة الغيور قام بسفر طويل ومتعب، مدفوعا بالرغبة في رؤية ابنته. ولم يتكلم أي نص عربي من النصوص التي نمتلك عن هذا التعجب الذي نعتقد أنه لغالان نفسه. ذلك أن هذا الأخير يبحث عن الدوافع النفسية التي تحيي الشخصيات في الوقت الذي كان عليه أن يكتشف آليات عملية تهتم بإقامة معنى. وهي النتيجة التي يجب أن تحلل بالدرجة الأولى من أجل بلوغ دلالة النص[1] .

ذلك أن هذه القدومات تعد كلها مفاجئة من زاوية نظر منطق الحكاية . كيف نتصور أن ملكة تركت مملكتها وقادت جيشها للبحث عن شاب لم تعرفه إلابالكاد ، وأن الغيور ترك بلده الصين ، والملك شهرمان جزر الخالدات ، من أجل البحث عن فتى وفتاه منعا عنه أخبارهما لمدة سبعة عشر عاما على الأقل .كيف نتصور أن هذه الجيوش إلتقت فى وقت واحد ، وبالضبط أمام مدينة المجوس ، مع العلم أنه لاوجود لإشارة تعين المكان لهولاء ، أو أولئك لكى يتابعوا أبحاثهم ؟ الواقع أن هذه الأسئلة كلها تافهة فالحدث لم يتواجد هنا إلا من أجل التعبير عن رغبة المعنى . إن مدينة المجوس مكان هندسى اجتمعت فيه مجموعة من الضرورات إن الحكاية فى الأدب العربى الكلاسيكى هى الكتابة الوحيدة التى تخلق خيالها الخاص . سنرجع لهذا بتطويل فى دراستنا اللاحقة .

فما هي النتيجة؟

تزوج الأسعد بمرجانة، والأمجد ببستان، بنت بهرام. والتحق الأول، كما في ترجمة غالان، بمملكة زوجته، في حين أصبح الأمجد ملكا لمدينة المجوس التي اعتنقت الإسلام. أما الطبعات العربية فمختلفة. عاد الملوك كلهم إلى جزيرة الأبنوس حيث قضوا أشهرا وبعد ذلك :

– التحق الغيور بالصين صحبة ابنته بدور وحفيده الأمجد وأجلسه على عرشه. يمكن أن نفترض أن بستان رافقتهم :

– أما الأسعد فأجلسه قمر على عرش أرمانوس بجزيرة الابنوس وظل مصير زوجته موضوعا لنوع من الالتباس . أرجعتها الطبعات العربية الثلاث إلى مملكتها بعد أن زوجتها بالأسعد. وهو أمر غريب. لكن هذا لا يغير شيئا في الترتيبات الجوهرية للحكاية التي تعتبر متشابهة في كل الروايات.

الترتيب الأول يتعلق بقمر الذي رجع إلى الجزر الخالدات صحبة أبيه شهرمان. لقد رجع إذن إلى نقطة انطلاقه وعاد كما كان قبل تدخل العفاريت، وحيدا ومتأكدا من حكمه على الطبيعة الفاسدة للنساء، ومن الخاصية المشؤومة للعاطفة التي تحمل لهن.

إن الجمع بين حكايتي قمر وبدور من جهة والأمجد والأسعد من جهة أخرى، يسمح بإقامة البرهنة على فساد النساء هذا. لقد جاء ليلغي النهاية السعيدة لجزء الحكاية الأول الذي أعلن انتصار الحب، وليبرهن أن هذا الأخير، مثير في الحقيقة للفتن. تخلى قمر، الذي استرجعه أبوه، عن زوجاته مرتكبات زنا المحارم، وعن الابنين اللذين أنجبهما منهن، قطيعة نهائية تؤكد انتصار القانون . حتى آثار الاضطراب مسحت.

أما الترتيب الثاني فيتعلق ببدور وحياة. بيّنا أنهما لم تعودا تلعب أي دور بعد ظهور خيانتهما وأقسم قمر ألايراهما ثانية. لقد فقدتا الحياة داخل الحكاية وتلقّتا العقاب الإسلامي الذي قررته الآية ١٥ من سورة النساء : "واللاتي يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدوا عليهم أربعة منكم فإن شهدوا فأمكسوهن في البيوت حتى يتوفاهن الموت أو يجعل الله لهن سبيلا".

سيصبح حضورهما غير مطاق، أخلاقيا واجتماعيا، وغامضا بالخصوص. لكن مع ذلك يستيقظ انتباهنا، ذلك أن الحكاية لا تعلن عن أي عقاب ضدّهما. كما فعلت،

مثلا، بالنسبة لحليمة التي خدعت زوجها العجوز واستجابت لهوى قمر في إحدى محكيات الصيغة الثلاثية. ولم يقتصر الأمر على عدم إعلان أي عقاب ضدهما، لكن المصير الذي خصت به المرأتان يستحق التحليل.

علم الملك الغيور بكل ما حدث عن طريق زوج ابنته قمر. وكان رد فعله في الواقع، ردَّ أب حرم لمدة طويلة من ابنته (ص ٦١٧ نهاية الليلة ٢٨٣)، ولم يكن قط رد من أغضبه سلوكها. وبالطبع أخذها معه، وهو ما يفسر في الشريعة الإسلامية على أنه قبول لرفض الزوج أخذ زوجته معه. لكن الغريب حقا، هو أنه أخذ معه أيضا الأمجد إلى الصين، دون أن يبدو أن هذا الأخير قد تذكر الدور الذي لعبته أمه في الأحداث.

يجب أن نتذكر، أن بدور لم تقبل قط الخضوع لأية سلطة، ولا أن يعترض أي عائق رغبتها. عادت، وهي العاشقة لابن زوجها إلى ذاتها دون أن ينحط شأنها. عاشقة لصورتها في قمر، ثم في الأسعد أعيدت صحبة ابنها إلى المكان الذي انطلقت منه. وجد الغيور في الأمجد بدورا ذكرا، وأجلسه مباشرة على العرش، وبذلك عثر على حل مناسب لكل مشاكله حين جمع بين الأم وابنها.

أما حياة، فلم يكن لها قط أي وجود آخر سوى ذاك الذي أعطته لها بدور. اكتشفتها، ثم "تزوجتها" وزوجتها لقمر، وكانت لحياة وظيفة واحدة هي ولادة الأسعد ، وبالتالي جعل عاطفة جديدة ممكنة، عاطفة لم تجرؤ على ربط بدور بالإبن الخاص لضرتها. ولم تأخذ حياة التي كانت تنظم سلوكها على أساس سلوك بدور، أية مبادرة، وظلت الشخصية الوحيدة التي لم يذكر اسمها حين انحلت العقدة. نفترض أنها عادت إلى أبيها بجزيرة الأنبوس حيث سيتولى ابنها العرش.

لم يتبع أي واحد من الأخوين أباه. لقد كانا موضوعين لرغبة آثمة ولم يستجيبا لها، لكنهما مع ذلك عينا كورثة للعاطفة لا القانون. خلق بالغ الإلتباس لا ينتهي أي شيء فيه كما تريد العواطف السامية، بل نقول : لا ينتهي فيه أي شيء، كما لو أن الأجزاء الحاضرة قد تراجعت عن مواقفها بعد معركة ظل حلها غامضا دائما.

نذكر هنا بما كتبناه بصدد غائية الحكاية والحرية النصية .ان الغائية القصدية في تصورنا هي أكثر ارتباطا بصيغ التطور منها بالنهاية. ويشير هذا المصطلح الأخيرإلى الحل النهائي لوضعية محددة ويقود إلى تحليل هذه النتيجة. والحال أن الغائية لا يمكن أن تختزل في مجرد الحصول على هذه النتيجة أو تلك (...) إنها، فوق ذلك، تندرج في النص ككل، في صيغه وآلياته وعملياته، بل وفي حلقات حكيه. إنها

نص عميق حقيقي لا يحكم فقط الإنقلاب المفاجئ ، وإنما يتضمن معنى معينا، ويضمن تقديمه ويختار لأجل هذا مسارا محددا[1].

ويبدو لنا أيضا داخل هذه الحكاية ان اكتمال الحكي لا يستنفد استراتيجية الدلالات. هذا الاكتمال يسم بالأكثر الانتصار الفوري لخطاب يبرهن على تفوقه.

لكن هذا الإنتصار النهائي لا يؤمن هذا الخطاب من غزو النص الذي يعتبر مكانا لانبثاق المعنى. فالحكاية المحللة تمنح بالضبط مثالا فريدا لنص منفتح. ووظيفة هذا النص هي تمكين بعض الخطابات، التي تتواجه عند الضرورة ، من التعبير عن نفسها، أكثر مما هي وظيفة تقود حكيا ما نحو نهاية سعيدة أو مقبولة أخلاقيا حسب قوانين جنس من الأجناس.وبعبارة أخرى لا تضع الحكاية نفسها تحت التصرف المطلق للإيديولوجيا المهيمنة، ولا تهرب من الأوضاع التي أدانتها الثقافة. ونثير هنا، دون أن نعالج ذلك، مسألة مكانة ألف ليلة وليلة داخل الثقافة العربية– الإسلامية. نسجل فقط أنه انطلاقا من ملاحظتنا يمكن التعرض لمسألة معرفة الكيفية التي تنفتح به ثقافة ما على نفيها الخاص، وتفكر هذا النفي. أما بالنسبة لنصنا، فنؤكد أنه رهان لخطابين. فباختيارها لبدور وحياة عوض زوجتي أب مجهولتين، عينت الحكاية هدفها. لقد أعادت فتح حكي مغلق ظاهريا لتستثمره وتعيد تنظيم الفهم الذي كان لنا عنه. نحن هنا بصدد جواب أولي عن السؤال الذي سبق وطرحناه : «هل يستطيع تهديد ما أن يحاصر حكاية معينة بما يكفي من القوة لكي يخلخل آليتها ويعوضها عنها بآلية أخرى من نوع مغاير؟ [2] ذلك أننا أمام تحويل للمجرى إذا ثبت أن النص العربي النهائي هو نتيجة تجميع حكايتين هنديتين تستقل إحداها عن الأخرى.

ونكرر أن تحويل المجرى هذا، إذا كان يضمن انهاءا مقبولا للأطروحة التي تحكمه، فإنه لا يغير شيئا في كون الحكاية منفتحة أيضا على خطاب لأطروحة أخرى. وإذا انتهى القانون، في الصيغة العربية، إلى الإنتصار على الرغبة، فإن هذه الأخيرة وجدت، مع ذلك، الفرصة لتعبر عن نفسها. وكما أكدنا ذلك بصدد زنا المحارم واللواط ومواقعة الحيوانات وكل أنواع العواطف، فإن الإدانة الثقافية لا تمنع ظهور الرغبة. لقد انتهت حكاية قمر وبدور بإعادة النظام، لكن القطيعة مع هذا النظام هي التي تشكل النص. ولم يتمكن الخطاب الأخلاقي، بإعادة تجميده لفواعل الحكي في خدمته، من مسح أي أثر من آثار الرغبة. بدور لا تمتثل لذاكرة الحكاية.

1 - أعلاه ص 90.

2 - أعلاه ص 91.

سنبدي ملاحظة أخيرة. إن تحول الحكاية تم هنا عبر توسيع الحكي. ولم يلحق آليات توليد النص السردي أي تغير. وهذا يعني أن الأمر لا يتعلق فقط بتحول للأحداث، وبربط تم عن طريق دمج المتواليات، وإنما بطعم دلالي حقيقي يتيح للدلالة الإندماج داخل كيان عضوي حي. والظاهر أن هذه الخلاصة بالغة الأهمية للبرهنة على نسب الحكايات وانتقالها التاريخي من مجال ثقافي إلى آخر.

إن هذا التجريب الأولي لنظريتنا حول الخطاطة المولدة يبدو لنا مؤكدا لنجاعة الخلاصات الست التي سبق وتوصلنا إليها. ولن نعرف كيف نتقدم أكثر إذا لم تنجز مهمتين متكاملتين :

– التعريف بوظيفة الحكاية داخل الثقافة العربية– الإسلامية[1].

– تعداد الحكايات التي أنتجتها، داخل ألف ليلة وليلة، الخطاطة المولدة[2].
وانطلاقا من النتائج المحصل عليها من خلال هذين البحثين المتواليين، سنتمكن من محاولة تقديم نظرية متكاملة عن تولد الحكاية.

٧١– حكاية أبى صير وأبى قيصر

كان يعيش بالإسكندرية جاران، أحدهما صباغ ويدعى أباقير، والثانى حلاق واسمه أبو صير. الصباغ يتصف بكل الرذائل، أما الحلاق فيتحلى بكل المزايا. كان الصباغ يسرق الأقمشة التى يؤتمن عليها، وهو ما جعله يفقد زبناءه. ولهذا آواه الحلاق وتعهد به. غير أن الأرباح الهزيلة لهذا الأخير لم تسمح لهما بالعيش. فاقترح أبو قير حلا : السفر مع الالتزام الرسمى باقتسام الأرباح.

هكذا سافرا على ظهر أحد المراكب حيث مارس أبو صير مهنته، وأمن عيشه هو ورفيقه، بعد أن أصبح صديقا للقبطان، أما أبو قير فقد ظل منكمشا فى إحدى الزوايا لا يفعل شيئا سوى النوم والازدراء. بعد عشرين يوما من الإبحار نزل الرفيقان فى

1- فى علاقتها بما سنسميه ثقافة الفقهاء ، سنحاول أن نموضع الحكاية فى علاقتها بالاستراتيجية التى قررت الجهاز العام للثقافة .

2 – ليس فقط من أجل تشكيل عينة ، بل أساسا من أجل جمع أكبر قدر المعلومات لدعم تحليلنا . هناك ملاحظة أخيرة : لم يذكر اسم بدور فى عنوان هذه الحكاية . كل الطبعات العربية تشير إلى أنها قصة قمر وأبيه . ووحدهما غالان وماردروس أدرجا اسم الفتاة فى هذا العنوان . ألم يشر إذن إلى الرهان منذ الكلمات الأولى من النص ؟

ميناء عظيم واكتريا غرفة فى خان. وهناك قضيا مدة أربعين يوما، كان أبو صير يشتغل خلالها وأبو قير يأكل وينام. وفى اليوم الحادى والأربعين سقط أبو صير مريضا. فما كان من أبى قير إلا أن أتم كل ماادخراه، وتخلى عن رفيقه، آخذا ما تبقى بعد أن آلمه الجوع.

لاحظ أبو قير وهو فى المدينة، لاحظ أن كل الملابس هى إما زرقاء أو بيضاء. فدخل محتارا عند أحد الصباغين، ليكتشف أنه هو وأصدقاؤه فى الحرفة، لا يريدون ولا يعرفون صبغ الملابس إلا بالأزرق. اقترح أبو قير على الصباغ أن يشتغل عنده أو أن يفتح لنفسه مصبغة، لكن دون جدوى : فقوانين الصباغين تعارض قبول أى شخص غريب عن المهنة. اتصل أبو قير بملك المدينة وأخبره بأنه يعرف الصباغة بكل الألوان، واشتكى له عجزه عن ممارسة مواهبه. منحه الملك حمايته، وأعطى كل الأوامر الضرورية لإنشاء مصبغة جديدة، يختارها أبو قير بنفسه. وهكذا أصبح بعد إفلاس كل الصباغين التقليديين، واحدا من أغنى رجال المدينة وأكبرهم.

خلال هذه المدة شفى أبو صير، بعد أن رحمه بواب الخان وعالجه، فاكتشف أن صاحبه تخلى عنه. وبينما هو يجوب أسواق المدينة، إذ به يصل إلى مصبغة أبى قير ويعلم صاحبه صار غنيا ابتهج بهذا النجاح. وتقدم نحو صديقه، غير أن هذا الأخير ما كاد يراه حتى قبض عليه وجلده وطرده.

أراد أبو صير، الذى رضت روحه وجسمه، أن يذهب إلى الحمام العمومى فاستدل على طريقة، لكنه لم يجد أحدا يعرف المقصود بهذا الإسم : فالحمام شيى غير معروف فى هذه المدينة. هكذا طلب بدوره الجلوس إلى الملك ووصف له هذه البناية التى تحتاج إليها مدينته حتى تصير كاملة. بعد ذلك أصبح أبو صير سيد الحمامات الرائعة التى دشنها الملك ثم الملكة، وصار، كصديقه أبى قير من الأغنياء الأكابر. إضافة إلى أنه اكتسب الشعبية بعد حرصه على استغلال وضعيته للإستفادة من الوجهاء الذين كانوا يرتادون حمامه بعد الملك : حظى خاصة بصداقة قبطان الميناء.

حرصنا منه على مشاهدة هذه الحمامات التى تتكلم عنها المدينة كلها. ذهب أبو قير إلى زيارتها فعلم أن صديقه هو الذى يديرها. اعتذر له عن الجلد مدعيا أنه اختلط عليه بشخص آخر، وضاعف تأكيداته على صداقتهما. وبعد أن أعجبه الحمام، انصرف ناصحا أبا صير باستعمال عجينة تتكون من الزرنيخ والجير، لإزالة بعض أنواع

الشعر(عند المستحمين). وبعد ذلك ذهب إلى القصر وطلب اللقاء بالملك ووشى له أن أبا صير جاسوس لسلطان النصارى، مدسوس عليه من أجل تسميمه بعجينة يزعم أنها لإزالة الشعر. ذهب الملك إلى الحمام. فاقترح عليه أبو صير إزالة الشعر، غير أن الملك طلب أن يرى العجينة ويشمها، وحين وجد رائحتها مقززة، لم يشك فى حقيقة اتهامات أبى قير. ألقى القبض على أبى صير، وأمر قبطان الميناء بوضع الحلاق فى كيس به قنطاران من الجير الحي، واقتياده فى زورق إلى أسفل نوافذ القصر، ورميه فى البحر، حين يعطى الملك أمرا بذلك، هكذا يموت الجانى غرقا واحتراقا فى الوقت نفسه.

غير أن قبطان الميناء، الذى لم ينس حسن استقبال أبى صير له، قرر إنقاذه. أخفاه فى جزيرة صغيرة أمام الميناء، ووضع مكانه فى الكيس صخرة كبيرة. وقبل أن يبتعد ليوهم بالقتل، طلب من أبى صير أن يصطاد عوضه، السمك الذى تعود غلامان من القصر تسلمه كل يوم. ذهب القبطان بزورقه تحت نوافذ الملك الذى ما كاد يشير بيده، آمرا برمى الكيس، حتى سقط منه خاتمه فى البحر. والحال أن هذا الخاتم سحرى : إذ يستطيع أن يقطع عن بعد، بواسطة بريق قاتل رؤوس من يشير إليهم الملك بيده. وبسبب الخوف من هذا الخاتم ضمنت طاعة المملكة.

رمى أبو صير الذى ظل فى الجزيرة، الشبكة فى البحر، فاطلعت له صيدا وفيرا. اختار منه سمكة كبيرة وفتحها، فوجد فى أحشائها خاتما وضعه فى يده.وحين جاء غلاما مطبخ الملك يسألان عن القبطان، لوح لهما أبو صير بمكانه. وفى هذه الأثناء سقط رأساهما عن أكتافهما. شرح قبطان الميناء حين عاد، لأبى صير مزايا الخاتم وبشره بالعرش (وبالقدرة) على قتل الملك. لكن لم تكن هذه هى نية الحلاق. فقد ذهب إلى القصر ومثل أمام الملك وطمأنه معيدا إليه خاتمه ومبرئا نفسه.

أجرى تحقيق سريع حول أبى قير ووضعه الملك، رغم شفاعة أبى صير، فى كيس مليء بالجير الحى ورمى به فى البحر.

اقترح الملك على أبى صير أن يصبح وزيرا له، غير أن الحلاق رفض العرض وطلب العودة إلى بلاده بممتلكاته. وحين وصل الإسكندرية، وجد على الشاطئ كيسا جاءت به الأمواج، وداخل هذا الكيس جثة أبى قير. أقام أبو صير لصديقه قبراً نقشت على شاهدته أبيات تشير إلى العبرة من قصتهما. وهذا المكان يسمى اليوم «أبو قير».

* قراءات خاصة ووظيفة الحكى الموحدة *

كل شيء بدا سهلا فى هذه الحكاية التى حدد أ. ميكيل، تاريخيا وجغرافيا سياقاتها. وكل شيء سهل، فى مرحلة أولى، قراءتنا بتحديد ضفاف أكيدة لانعراجاتها. فمراجع تحليل المعجم وأسماء المواقع وأسماء الأعلام، تمنح الكثير من العلامات للتقدم السهل عبر تنضيد تاريخى يمكن لشيء من الصبر والذكاء أن يقضيا على عدم انسجامه.

لقد قاد الحكى إلى خلق سليم انتصرت فيه براءة أبى صير على مكر أبى قير، وعنى بمقطع المطالبة الشرعية بالحقوق ضد مساوئ الاحتكار. انفتحت الصباغة على قوس قزح بألوانه وصرعت الفضيلة اللا أخلاقي. إن القلب ينشرح بختم هذه الخرافة المطمئنة بتوزيع الأثمنة فى لمحة عين رحيمة تتجه إلى الخلق الشعبي.لكن هكذا ! هذه بعض مفاجآت الكتابة، هذه الطريقة المتفردة فى إرسال علامات ينتهى تكرارها. بخلق ذلك القلق- وربما هذه الرغبة - التى تعلن عن اكتشاف الرسائل. إن الأمر لا يتعلق فقط بقرارات ممكنة : سيكون العائق ممكن التجاوز، وقد حل عناد الباحثين صعوبات أخرى. «اكتملت هذه الحكاية نهائيا فى حدود بداية القرن السابع عشر» (أ. ميكيل) واستطاعت شيئا فشيئا أن تلغم بعض المجموعات المختلفة- أو على الأقل بعض المقاطع منها وجعلتها متجانسة بإدماجها فى حكى مؤقت إلى هذا الحد أو ذاك.

غير أن تعدد القراءات يفترض مداخل مختلفة للنص. فالإضاءة التى توضح دلالة معينة تنظم هذا النص حسب محور مختار، وتهمل كل ماهو غير منظم فيه. ووجود بعض العناصر المختلفة تاريخيا، تتيح هذا المشروع التأويلى الذى يتجه نحو معانقة التوحيد المحقق بواسطة الحكاية. والحال أننا نريد أساسا أن نعتبر مبدئيا أن صيغته النهائية هى كل منسجم لا يتسامح بتاتا مع حدود الظل التى ترقد فيها التناقضات. يجب على التحليل أن يضيئ فى نفس الوقت سطح هذه الحكاية وعمقها. وإمكانية القراءات المختلفة يجب ألا تعارض تجانس المجموع. وكل قطيعة مع هذا الانسجام تشير إلى تأويل جزئى أو متضارب أى عدم احترام للوظيفة الموحدة للحكى وهى أساسية.

لنثر إذن بعض التناقضات المزعجة :

القراءة الأخلاقية حيث كل خير ينتهى إلى الخير : يبرهن أبو صير الخير أن الفضيلة تنتصر دائما على الرذيلة بمساعدة العناية الإلهية. هذه القراءة تقابل بين الشخصين وتشير إلى تعارضهما بطريقة كاريكاتورية. فالمكر الدائم، والمتمسك به، للأول يتعارض مع السذاجة الغرلاء للثانى داخل لوحة كبرى تطالب بالعودة إلى أخلاق تبسيطية، طفولية أو «شعبية» إذا أردنا البرهنة. كيف نفسر إذن نهاية الحكاية التى تتميز بالسمات التالية :

– عادت جثة الشرير الذى أعدم وألقى به فى البحر عقابا له على جرائمه، إلى شاطئ الإسكندرية فى نفس الوقت الذى عاد فيه مركب الخير،

– شوهد وقد وضع فى قبر وخصص له ضريح مناسب وأوقفت عليه أوقاف،

– كتبت على قبره أبيات قليلة الوضوح وأقل ما يمكن أن نقول فيها إنها لا تثير الانتباه إلى أخطار الشر.

– حين مات الخير دفن بجانب الشرير، ولم يسلم المكان باسمه، وإنما باسم صاحبه المحتال.

سنتفق أن هناك طرقا أخرى لتخليد ذكرى الفضيلة، وأن هذه الأخيرة، بوصفها خلقا شعبيا، تأخذ طرقا غريبة للتعبير عن نفسها.

القراءة الاجتماعية حيث تعد الفرضية التى يهتم انطلاقا منها بالاحتجاج ضد احتكار صباغى الجيزة، معقولة. ويبدو جيدا أن الأمر يتعلق بفرصة انتهزت فى فترة كان فيها هذا المشكل الاقتصادى مطروحا وكانت الحكاية مكتملة. بعبارة فترة كان فيها هذا المشكل الاقتصادى مطروحا وكانت الحكاية مكتملة. بعبارة أخرى سنكون أمام استعمال النص لغايات اجتماعية لا لغايات تتعلق بإبداعه.

وإلا فكيف نفسر أن هذا الاجتجاج، الشرعى والشريف، منح لشخصية برهنت عن دنائتها ومعارضتها التامة للحياة الاجتماعية؟

يجب أن نقبل فعلا أن علاقة الشرير بفن الصباغة لم يفرضها الصراع ضد احتكار معين. أم علينا أن نتفق أن طرق العدالة الاجتماعية هى أكثر غموضا من طرق الفضيلة ؟

كيف ننظم إذن فهمنا للحكاية بطريقة لا تهمل إلا أقل مايمكن من العناصر وتحترم فى نفس الوقت الوظيفة الموحدة للحكي؟ سنقدم هنا بشكل جد مختصر بعضا من فرضيات عملنا.

«هناك عدد كبير من الحكايات الخارقة تسقط على شخصياتها المختلفة، المظاهر المتباينة لشخصيتنا» كتب برونو بيتلهايم (التحليل النفسى للحكاية الخارقة، ترجمة كارليي. 1976،114) فى دراسة مختصرة خصصها السندباد البحرى والسندباد الحمال. الظاهر أن هذه الملاحظة توضح فى نفس الوقت طبيعة شخصية أبى قير وطبيعة علاقاته مع أبى صير : فهما معا ليسا إلا تمثيلا للهو والأنا فى رجل واحد.

أبو قير هو مركز «الرغبات الأكثر تهورا (...) التى يمكن أن تقود إلى الإشباع أو إلى الأخطار الجد متطرقة» (بيتلهايم 1976، 115) . وليست له وظيفة أخرى سوى تلك التى يعبر بها عن رغباته. وعليه فشخصيته مبنية. فهو ليس كاريكاتورا ساذجا للشرير، وإنما تمثيلا متجانسا للمنطقة المحرمة فى الإنسان. والتقديم الذى قدم به فى بداية النص دال من هذه الناحية :

– نصاب، كذاب، محتال يضع كل كيانه فى خدمة رغباته، لأنه لا يجب إلا الشرب والأكل والنوم والثياب والعيش فى الترف.

– شره ونهم. استحضر أبو قير انطلاقا من رمزية حيوانية غنية بالمعلومات وهكذا شبه على التوالى ب : فيل وغول وثور وجمل وكلب وأسد وطائر الرخ.سبعة تشبيهات ترمى كلها إلى تأكيد القوة الافتراسية للغرائز البدائية التى تحيى الشخصية يستطيع التحليل المفصل لهذه الرمزية أن يمكننا من الوصول إلى نتائج هامة.

هكذا تأخذ العلاقة أبو قير/ أبو صير دلالتها الحقيقية. فالأمر لا يتعلق بتقابل بين شخصيتين، وإنما بصراع تتواجه فيه الروح والمادة داخل نفس الشخص. وهو ما يفسر العبثية الظاهرة فى سلوك أبى صير : فإذا كان يسامح دائما هذا الذى يعذيه، ويدافع عنه ضد الموت، فذلك لأنه لا يستطيع أن ينفصل عمن ليس شيئا آخر سواه .

نسجل أيضا أنه بمجرد ما عقد الإثنان العزم على السفر، قال أبو قير: «ياجارى نحن صرنا أخوين ولافرق بيننا» علاقة الجواراستبدلت بعلاقة التطابق وخلقت النص. هذه الأخوة ختمت بقسم على القرآن لكى تبرز بالفعل خاصيتها المتلاحمة، بحيث لن

يستطيع أبو صير- الروح إطلاقا أن يقرر من تلقاء ذاته مغادرة أبى قير- الجسد الذى يخونه ويقوده إلى كل المغامرات.

هكذا نفهم أن جثة أبى قير التى رافقت أبا صير فى رحلة عودته هى هو مقلص ومكبوح، ظل مرتبطا بالأنا التى تحررت فى النهاية من غرائزها الفانية. وفى هذا السياق يجب بناء الضريح (استحضار القسم الديني) معنى، كما تتضح دلالة القصيدة التى نقشت على القبر.

وهنا أيضا لا تقودنا العناصر التى تشجع القراءة «الواقعية» للحكاية، إلى فهمها فهما شاملا بل الظاهر أن هذه العناصر مهيئة للإشارة إلى الانتقال من الواقعى إلى المتخيل، ومن الملموس إلى المجرد، ومن المادى الى الروحي. هذه بعض الأمثلة.

- نسافر من الإسكندرية، لكننا نجهل المكان الذى ستتوقف فيه السفينة بعد عشرين يوما من الإبحار.

- التفاصيل المتعلقة بالسفر كثيرة (١٢٠ مسافر، مائدة القبطان، أرباح الحلاق، الخ) الإقامة فى الخان، نقابة الصباغين، لكننا لا نعرف شيئا عن هذه المملكة التى لا يستحم فيها إلا فى البحر، سوى أنها فى حرب مع النصارى . باختصار إذا كان الحكى يتحرك دائما فى حدود مجال واقعي، فإنه يحافظ دائما على حقل يتيح له الانفلات من الضبط الضيق لهذا الواقعي.

وهكذا يبدو أن القراءة التى ترى فى الحكاية بعثة تحضيرية قادها أبطالنا بنجاح، لاتستنفد النص. فهى لا تحافظ من السفر إلا على إطاره الاحدوثي، مقلصة بذلك وبشكل خطير، وظيفة الحكي، والحال أن الكثير من الأدلة تدفعنا إلى الاعتقاد بأن الأمر يتعلق فى الحقيقة ببحث، أى بنوع من طريق مسارة مزروع بالاختبارات. سنقتصر على ذكرها باختصار.

استخلص كلود بريمون بعض التشابهات الملتفة بين هذا النص وحكايات أخرى يحتل فيها السفر وتعليم الأسرار مكانة هامة. غير أن قيمة البحث المسارى هى أكثر شيوعا من أن يأخذ منها التحليل براهين خارجية كيفما كانت درجة إقناعها.

من الضرورى أن نولى الاعتبار بانتباه للتقابل بين الألوان الذى أعلن عنه هنا سكان الميناء المجهول لا يعرفون إلا الأبيض و الأسود، علمهم أبو قير الأحمر

والأخضر والأصفر والاسود. هذا التقابل غير بريئ لا هو ولا الترتيب الذى ذكرت به هذه الألوان. وتخبرنا استشارة سريعة لقاموس الرموز (شوفالي، غيربرغندت، سيغرز) أنه «فى الصراع بين السماء والأرض، تحالف الأزرق والابيض ضد الأحمر والأحضر».، وأن «الأزرق والأبيض، وهى ألوان عذراء، تعبر عن انفصال القيم عن هذا العالم وطيران الروح المحررة نحو الإله». والأزرق السماوي، لون الحقيقة، هو دائم الحضور فى الميثولوجيا المصرية. وتمثل مراحل التدرج الداخلى نحو التطهير والتجرد، فى الصوفية الإسلامية غالبا بواسطة الرموز اللونية.

وللأحمر والأخضر والأسود قيمة رمزية قوية فى الخيمياء Alchimúe ، وهى ما يبعث من جديد تشاكل تحول المادة التى يرتسم فى جوانبها الحلم القديم

ببلوغ الوحدة والحكمة الفلسفية .

فهل نحن أمام انبعاث الأسطورة الاوزيري، الذى قال عنه ميرسيا إلياد، وهو يتكلم عن أوزوريس الأخضـر الذى قطع ورمى فى النيل قبل أن ينبعث، أنه (أى الانبعاث) تثمين جرىء للموت، سيتحمل من الآن فصاعدا بوصفه تحولا محمسا للوجود المجسد؟ (تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ١/١١١)

غواية الموت والولادة من جديد ألا يأخذ الرقم خمسة، باعتباره زواجا بين العدد الزوجى والعدد الفردي، وارتباطا بين السماوى والارضي، دلالة خاصة فى فم أبى قير حين مجد، فى القصيدة الأولى، مزايا السفر الخمس.

إن التحليل الذى نطمح إلى إنجازه سيسعى إذن إلى :

– أن يستخرج بد قة الدلالات التى تنتشر فى مستويات مختلفة،

– أن يفحص نوعية العلاقات التى تعقدها هذه الدلالات فيما بينها من أجل التعاون على تحقيق مشروع مشترك : الحكاية،

– أن يصف التنظيم الذى يتضمن دلالتها، ويتوصل عبر الشكلنة الدقيقة، إلى فهم الكيفية التى بينت بها، هذه الدلالات، الحكى وبه تخضع لوظيفته النظرية فى التوحيد.

القسم الثاني

ملخص حكاية حاسب كريم الدين المشتملة على قصتيْ بلوقيا وجانشاه

٧- حاسب كريم الدين

فَقَدَ، ذات يوم، حكيم من اليونان إسمه دانيال، كتبه عندما غرق المركب، ولم يُنْقذ منها سوى خمس أوراق، هى التى ستجعل من ابنه الذى يولد بعد موته، عالما. ثم إن حاسب جاء إلى الدنيا بعد رحيل والده، فتنبأ له المنجمون بالعلم وطول العمر إذا نجا، فى شبابه، من خطر كبير.

ولما أخفقت أمه فى معالجة فتور همته وكسله بإرساله إلى المدرسة ثم بتعليمه إحدى الصنائع ثم من خلال تزويجه، عندئذ أعطته حمارا وفأسا وحبلا ليصبح حطابا مع جيرانه. وعندما فاجأته العاصفة، ذات يوم، هو وأصحابه الحطابون، لجأوا إلى مغارة حيث عثر حاسب الدين على حفرة مليئة بالعسل، فأخذ رفاقه ينقلون العسل إلى المدينة عدة مرات، وتولى هو حراسة جُبٍّ العسل بينما كانوا هم يغتنمون من بيعه ؛ وحتى لا يطالبهم بنصيبه، فإنهم قد تركوا حاسب بعد أن أنزلوه مرة أخيرة لإفرا غ الجب من العسل.

أحس حاسب بسقوط عقرب عليه، فبحث عن المكان الذى أتى منه واكتشف طاقة صغيرة وَسَّعَها وَدَلَفَ منها إلى دهليز ثم إلى باب قادته إلى بحيرة عظيمة.

على ضفة البحيرة كان هناك تل من الأحجار الكريمة وعليه تخت منصوب، محاط باثنى عشر ألف كرسى من الذهب. جلس على ذلك التخت وتسلل إليه الكرى فنام، ثم أيقظته الضوضاء فوجد نفسه محاطا بالحيات. ثم أقبلت حية من تلك الحيات حاملة على ظهرها طبقا من الذهب عليه حية تضيء ولها وجه امرأة : إنها ملكة الحيات التى استقبلت حاسب الدين وقصت عليه، لتحتفظ به، حكاية بلوقيا.

بلوقيا:

بلوقيا هو ابن ملك بنى إسرائيل فى مصر وقد عثر، بعد موت أبيه، على كتاب مستخرج من التوراة يتنبأ برسالة محمد. امتلأ قلب بلوقيا بحب الرسول القادم وقرر أن يخرج للبحث عنه. أقام فى جزيرتين حيث التقى بملكة الحيات يمليخا ثم وصل إلى بيت المقدس، وفيه التقى عالما يُدْعَى عفان. أقنعه هذا الأخير بأن يصحبه للبحث عن

خاتم سليمان الذى يمنح القوة وماء الفتوة الضامن للخلود. توجها، أول الأمر، إلى الجزيرة التى تقيم بها ملكة الحيات وتحايلا على أسْرِها لتقول لهما أين يوجد العشب الذى تتيح عصارته المشى على مياه البحار دون أن تبتل الأقدام. وهكذا تمكنا من قطع السبعة بحور والوصول إلى مغارة سليمان. وقد نفخت الحية العظيمة حارسة القبر على عفان فأحرقته وصار كَوْمَ رماد. أما بلوقيا فأنقذه جبريل الذى أخبره بأن زمن محمد بعيد لم يحنْ أوانه بعد.

انطلق بلوقيا فى سفر العودة وقطع السبعة بحور من جديد. وكان يحل على جزر يصادف فيها مخلوقات عجيبة (انظر إلى التفاصيل فى وصفنا لسيرته). وانتهى به المطاف إلى مملكة الملك صخر الذى وصف له طبقات جهنم السبع ؛ ثم حكى له أيضا عن خلق الشيطان ووضع رهن إشارته حصانا يقطع، فى يومين، مسيرة سبعين شهرا. وصل بلوقيا عند الملك براخيا ثم تابع رحلة طويلة التقى خلالها بالملك ميخائيل الموكل بتصريف الليل والنهار، وبالملائكة الأربعة الذين يحملون وجوها مختلفة أحدها فى صورة إنسان والآخر فى صورة وحش والثالث فى صورة نسر والرابع فى صورة ثور. ثم وصل إلى جبل قاف المحيط بالدنيا وتحدث هناك مع المَلَك الذى كلفه الله بزلزلة الأرض، فوصف له الأراضى الوعرة التى تقع خلف جبل قاف : الأرض البيضاء المأهولة بملائكة يسبحون ويصلون على النبى محمد، وجبل الثلج والنار على مسافة خمسمائة سنة من جبل قاف، وأربعون أرضا فى كل أرض منها قدر الدنيا أربعين مرة منها، يسكنها ملائكة يصلون على أمة محمد. واستمع بلوقيا إلى شرح لنظام العالم وتوازن الكون : فالأراضى السبع يسندها ملك موجود على صخرة يحملها ثور، وكل ذلك فوق حوت كبير يسبح فى بحر عظيم.

وتحت البحر توجد نار ثم حية ضخمة تحفظ فى بطنها جهنم إلى يوم القيامة.

ثم وصل بلوقيا، بعد ذلك، إلى باب يحرسها أسد وثور، وفتح له جبريل تلك الباب فوجد مجمع البحرين، وأخبره ملائكة بأن ذلك المكان هو تحت العرش وأنهم هم الذين يمدون بالماء جميع البحار والأنهار.

تابع بلوقيا طريقه والتقى بالملائكة : جبريل، وإسرافيل وعزرائيل الذين أخبروه أنهم ذاهبون لمحاربة ثعبان خرَّب ألف مدينة. ثم عثر بعد ذلك على شاب يبكى بين قبرين واسمه جانشاه.

جانشاه :

تزوج طيغموس ملك بلاد كابل ابنة ملك خراسان ورزق منها بولد أسماه جانشاه. وعندما بلغ هذا الأخير سن الخامسة عشر، تاه أثناء خرجة للصيد والقنص. وجد نفسه فى البحر وزار جزيرة أولى حيث يتكلم الناس مثل الأطيار وينقسمون شطرين لينجبوا، ثم زار جزيرة ثانية كان قد زارها، قديما، الملك سليمان وهى ممتلئة بقرود جعلوا من الأمير الشاب ملكا عليهم ؛ قادهم جانشاه فى معركتهم ضد النمل العملاق ثم تمكن من الهرب.

وصل، بعد ذلك، إلى النهر الذى ينشف كل يوم سبت ثم مشى من النهر حتى وصل إلى مدينة اليهود.

سلم جانشاه أمره لشخص قاده إلى سفح جبل عال لينقله إلى قمته، بعد أن خاط عليه داخل بطن فرس، نسر ضخم. وهناك فوق قمة الجبل وجد كمية كبيرة من الأحجار النفيسة والياقوت رمى بها إلى التاجر الذى ابتعد دون أن يدله على طريق النزول تابع جانشاه سلسلة الجبال طوال شهرين إلى أن عثر على منفذ يتيح له النزول إلى الأرض. سار فى واد جميل إلى أن وصل أمام قصر شاهق يسكنه الشيخ نصر سيد الطيور الذى أوكل إليه سيدنا سليمان عليه السلام شئون ذلك القصر. ونصحه الشيخ بأن ينتظر مجيء الطيور لاجتماعهم السنوى ليقنع أحدهم بحمله وإرجاعه إلى بلده ؛ ثم أعطاه مفاتيح القصر ليتمكن من زيارة جميع مقاصيره ما عدا مقصورة واحدة. لكن جانشاه لم يقاوم الإغراء ففتح الباب الممنوعة ليجد نفسه أمام منظر خلاب : على حافة بحيرة، وسط الغابة، ينتصب قصر صغير مبنى من الذهب والفضة والبللور. أقبلت من الجو ثلاثة طيور فى صفة الحمام، حطت بجانب البحيرة ونزعت ما عليها من ريش فصارت ثلاث بنات كالأقمار. كلمهن جانشاه ثم عشق البنت الصغيرة عشقا مبرحا، إلا أنهنّ فى اليوم التالى لَبِسْنَ ثيابهن من الريش وطرن ذاهبات إلى حال سبيلهن.

أمضى الأمير جانشاه سنة كاملة غارقا فى حزنه، منتظرا عودة البنات الثلاث. وعندما عُدْنَ، أخفى رشيهم وجعل الصغيرة شمسة تحلف يمينا بأنها ستتزوجه. ثم عادت به طائرة إلى بلده كابل حيث أقيم احتفال كبير بزواجهما، وشيد قصر على شرف شمسة. إلا أن هذه الأخيرة عثرت، ذات يوم، على ثوبها من الريش الذى كان جانشاه قد دفنه فى أساس القصر. وطارت شمسة تاركة رسالة حب لزوجها تترجاه

فيها أن يلحق بها فى قلعة جوهر تكني.

فى ذلك الوقت، تعرضت مملكة والد جانشاه لهجوم من لدن ملك الهند. كانت المعارك طاحنة، شهدت مجابهة بين الأبطال، وبعد أن انتصر طيغموس فى المرة الأولى، قرر أن يتحصن فى مدينته ليواجه هجمات المتحالفين على كابل المحاصرة. غادر جانشاه خلوته وتناسى حزنه ليناصر أباه.لكنه سرعان ما تخلى عن الفرسان والجنود وتوجه إلى بغداد حيث كان يتمنى أن يجد قافلة تقوده إلى مدينة اليهود. استطاع أن يجد وادى النمل، ومن هناك قطع، من جديد، مساره الأول إلى أن بلغ قصر الشيخ نصر.

إلا أن أحدا لم يكد يعرف قلعة جوهر تكني وتكلف أطيار عمالقة بحمل جانشاه عند ملك الحيوانات المتوحشة، وعند الجن ثم عند ساحر متنسك يعيش منذ عهد نوح. فى الأخير، نقله طائر إلى جبل البللور الواقع وراء جبل قاف ومن هناك، لمح جانشاه قصر جوهر تكنى حيث تسكن شمسة.

أقيمت أفراح العرس من جديد، وبعد أن أمضى جانشاه سنتين مع أصهاره الجان، قرر أن يذهب لزيارة والده رحل ومعه مجموعة كبيرة من الجن، فوجد كابل محاصرة وجنود والده يائسين. تولى الجن تحطيم جيش الأعداء وأسروا ملك الهند. التأم الشمل وأقيمت أفراح الزواج مرة أخرى. واتفق الزوجان على أن يمضيا سنة عند كل واحدة من عائلتيهما. بعد مرور سنوات، وعند العودة من كابل وخلال توقف للاستراحة، تعرضت شمسة للذعة مسمومة من حية، وهى تسبح فى النهر. ماتت. فحفر جانشاه قبرين، واحد دفن فيه شمسة والثانى لينتظر بالقرب منه موته. وبين القبرين لقيه بلوقيا.

بلوقيا:

ترك بلوقيا جانشاه وتابع طريقه. وصل إلى جزيرة بها شجرة عظيمة تحتها سماط ممدود، ومرة فى الأسبوع يأتى أولياء الله ليأكلوا من خيراتها ويقوم على خدمتهم طائر من طيور الجنة، رجلاه من الفضة ومنقاره من الياقوت. وبعد العشاء، وصل سيدنا الخضر الذى أبلغه أنه يوجد على مسيرة خمسة وتسعين عاما من القاهرة، وأنه سيوصله إليها فى خطوة واحدة. أغلق بلوقيا عينيه ثم فتحهما فوجد نفسه أمام باب منزله. بعد قليل أراد أن يرى ملكة الحيات، لكنها كانت غائبة ولم يكن

باستطاعة من تنوب عنها أن تعطيه عشب الشباب والخلود الذى جاء للبحث عنه.

حاسب الدين:

عندئذ طلب حاسب الدين من ملكة الحيات أن تسمح له بالذهاب إلى بلده وحلف لها يمينا مجددا بأنه لن يدخل الحمام طول عمره، فأرسلته الملكة إلى الأرض فى صحبة إحدى الحيات. استقبلته أمه وزوجته استقبالاً حارا، ثم أعلن عودته إلى أصحابه الحطابين الذين قدموا له نصف ثروتهم بعد أن اغتنوا كثيرا خلال غيابه.

ذات يوم، اضطر حاسب الدين أن يدخل إلى الحمام لأن مالكه أقسم لو أن حاسب لم يدخل إلى حمامه لطلق نساءه طلاق الثلاث. وعندما دخل إلى الحمام جاء جنود يبحثون عنه لأن السلطان مريض بالجذام ويعرف أن دواءه عند ملكة الحيات، فزعم حاسب أنه لا يعرفها، لكنهم أظهروا كتابا يتنبأ بما وقع له ويقول بأن الرجل الذى يبحثون عنه هو الذى اسْودّت بطنه عند دخوله إلى الحمام، وبذلك تعرفوا عليه. ولما استمر حاسب فى النكران، جلدوه إلى أن وافق على أن يدلهم على المكان الذى رجع منه.

قاد الوزير وحاشيته إلى البئر، فقام الوزير الذى كان ساحرا بإطلاق البخور وتلاوة العزائم صائحا: اخرجى يا ملكة الحيات، فخرج من البئر صراخ عظيم ووقع جميع الحاضرين مغشيا عليهم ومات بعضهم. وخرجت من البئر ملكة الحيات جالسة فى طبق من ذهب تحمله حية عظيمة، واشتكت من حاسب الدين الذى حنث بيمينه ولكنها أقرت بمشيئة القدر. ومنعت الوزير من أن يمسكها وطلبت من حاسب أن يضعها فى صينية ويحملها على رأسه.

أوصت ملكة الحيات حاسب بأن يترك الوزير يتولى ذبحها وتقسيمها إلى ثلاث قطع. وفى تلك الأثناء، طلب الملك الوزير فطلب هذا الأخير من حاسب أن يضع الرغوة الأولى فى قنينة ليشربها فتشفيه من كل الأدواء، ثم يترك له الرغوة الثانية ليشربها هو بعد رجوعه من عند الملك. لكن ملكة الحيات نصحت حاسب بأن يفعل العكس وبأن يقدم لحمها إلى الملك ويطعمه منه ثلاث مرات خلال ثلاثة أيام مع الحرص على أن يستر وجهه ويساعده على النوم ثم يسقيه مرة أخرى من رغوتها ويحمله على النوم .

ومر كل شيء كما طلبت ملكة الحيات، فشرب حاسب الرغوة الثانية وهو يوهم

الوزير بأنه يتألم، ثم أعطى لهذا الأخير الرغوة الأولى فسقط ميتا. وبمجرد أن شرب حاسب الرغوة صار عالما، فذهب عند الملك، ورفع رأسه فأدرك أسرار السماء، وخفض رأسه فاستوعب أسرار الأرض والنبات والمعادن...، وهذا ما جعله يغدو طبيبا.

حزن الملك على موت وزيره الذى كان عليه أن يشفيه، إلا أن حاسب طبق عليه وصفة ملكة الحيات وأعاد إليه الصحة والعافية. عندئذ اتخذ الملك حاسبا وزيرا له وأغدق عليه الهدايا، ثم ذهب حاسب فى موكب كبير إلى بيته وجاء الجميع لتهنئته، وبعد ذلك وضع يده على ممتلكات الوزير السابق وظل متمتعا بعلمه وجاهه.

سأل حاسب الدين، ذات يوم، أمه عما تركه والده دانيال من الكتب وغيرها، فحملت له الورقات الخمس التى كان زوجها قد طلب منها بأن تعطيها لابنهما المنتظر.

وقد تعلم حاسب الدين جميع العلوم وعاش سعيدا إلى آخر أيامه.

إن حكاية حاسب كريم الدين هى كُلٌّ معقد يشتمل على ثلاثه محكيات :

- حكاية حاسب، ابن دانيال التى سنصفها بأنها حكاية مسارية.
- وحكاية بلوقيا التى سنصفها بأنها رؤيوية.
- وحكاية جانشاه التى سنصفها بأنها قصة حب مأسوي[1].

سنقدم، بادئ الأمر، دراسة منفصلة لهذه المحكيات، لأن كل واحد منها يطرح معضلات نوعية. وبالفعل، فإن الحكاية الثانية ليست خاصة بألف ليلة وليلة ، إذ نجدها فى مؤلفات من طبيعة مختلفة. وهذا ما يطرح تساؤلا جوهريا : كان بالإمكان أن تظل هذه الحكايات الثلاث مستقلة بعضها عن بعض - وهو ما اتضح بالنسبة لواحدة منهم ؛ فلماذا، إذن، اتصلت فيما بينها؟ يهتم حديثنا بالتساؤل عن الضرورة التى قادت هذه النصوص لتلتقى بعضها ببعض. إننا لا نستطيع أن نعزو كل ذلك إلى نزوة حاك أو

1- بالنسبة لنص حكاية "حاسب كريم الدين" انظر : طبعة بولاق ج I ص : 710-657 التي توافق الليالي من 482 إلى 536 ، وفي طبعة القاهرة، ج II ص : ٣٢٦-٢٧٧ والليالي من ٤٨٢ إلى 536 ، وفي طبعة دار العودة، بيروت ١٩٧٩، ج IV، ص : ٩٩٠-٨٩٤ والليالي من ٤٧٢ إلى ٥٦٠ . وفي ترجمة مارديس، نشر لافون ١٩٨٠ : حكاية الملكة يلميخا الأميرة السرية، ج I، ص : ٨٤١-٨١١ ؛ وفي ترجمة جابر بيللى (1948) ج II بعنوان : THE ZUEEN OF THE SERPENTS، ص : ٦٦٧-٥٩٣، الليالي : ٥٣٦-٤٨٣ . وهناك مراجع أخرى لنفس الحكاية مثل "بيبليوغرافيا الكتب العربية" لشوفان، ج V، رقم 152، ص 255، نشير إلى أن كالان ولان لم يترجما هذه الحكاية، في تحليلنا، نحيل إلى النص العربي الذي نشرته دار العودة، بيروت، 1979 .

إلى إهمال الناسخ . لقد استخرجنا أواليات لتشبيك الحكايات وضعت لإضفاء التلاحم على هذا الكل، وهذا يمنعنا من التفكير في تجاور بين الحكايات راجع إلى الصدفة [1]

إن "الليالي" تحتضن مجموعة متفرقة من المحكيات التي تمتد من حكاية الحيوانات إلى رواية الفروسية، ومن القصة الاجتماعية إلى دراما الحب، وعلينا أن نضيف إلى هذه اللائحة، التي هي ناقصة، الحكاية المستوحية للدين. ونجد في محكي حاسب كريم الدين عَيِّنَة منها، على الأقل في الحكايتين الأوليين...

..يتحتم علينا، منذ الآن، أن ندقق مسعانا المنهجي. إن الحكاية الأسطورية -مادام يجب أن ندعوها باسمها- لن يكون تحليلها بقصد فك لغزها. إنه من المستحيل، تقريبا، الإحاطة بكل الألغاز التي تطرحها أسماء الشخصيات والأماكن والرموز والتمثيلات مع جميع الأنواع التي نجدها في هذا المحكي. وحتى إذا افترضنا أنه يمكن أن نجد حالة أولية لهذه الحكاية الأسطورية واستطعنا أن نعيد تكوين سير ممكن، يقودنا إلى القصة عبر حالات وسائطية، فإن مثل هذا العمل المنجز بإرادة أو بلا وعي والمشتمل على تفتيت وتشويه وإعادة تركيب إنما يكون قد مورس على ترتيبات أصلية بحيث أن أي استخلاص في هذا المجال لا يمكن الاعتماد عليه.

وفي الواقع، ما فائدة الإقدام على مغامرة فَكِّ اللغز التي ستَتَعْمَى وتَتَنْبَهِم بقدر ما يسرف المشروع في العناد؟ فالحكاية الأسطورية لن تكف عن أن تبدي وجوها مختلفة لقرائتها، والقصة المكتوبة تقدم انبثاقا واحدا من انبثاقاتها. ومن المؤكد أنه يستحسن أن نباشر التعرف على العجيب ووسم ملامحه الأساسية. ويمكن للتقريبات أن تكون مفيدة وللمقارنات أن تكون خصبة. وقد نتوصل إلى فهم أفضل لدوام الأساطير ولارتحالاتها. إلا أننا أيضا مهددون بالفرضيات العشوائية وبالتشبيهات المفرطة والاستخلاصات الفاتنة لكنها لا تخلو من تسرع .

سنحدد، إذن، فكا للألغاز محدودا ومعقولا، خصوصا وأن تحليلنا لثلاثه محكيات يعين لنا معضلات تتطلب حلا مستعجلا. أولى تلك المعضلات، تتعلق بإدراج قصة ذات

1- على ذكر "نزوة" الحاكين والناسخين، نحيل على العبارة الممتازة التي صاغها جان كلود بيكار بدراسته :
espace historiographique au milieu la fable apocryphe et l'intervention d'un nouvel du xix siecle.
وهي مداخلة قدمها في الندوة المئوية لـ : .E.P.H.E، باريس، شتنبر 1986، ص : 87 .

استيحاء دينى ضمن كل حكائى "دنيوي". لقد سجل الباحث ديميزيل أن مظهرا هاما من تاريخ الإنسانية الثقافي، يتعلق بالتحولات التى عن طريقها أصبحت الأساطير "ذات الجوهر الدينى والمقدس محكيات دنيوية ولائكية.

وفى إطار الثقافة العربية الإسلامية، يجب أن نتساءل عما إذا كانت المسألة تطرح من خلال التعارض بين ما هو دينى وبين ما ينتمى إلى الدنيوي. ويبدو لنا أن هذا التمييز قد تجووز كثيرا من خلال دراستنا لهذه النصوص والتى تنتهى باحتفال للمسارة له أسلوب شمانى خالص. وقد ظهر لنا أنه من الأفيد أن ندرس أولا، بأدق طريقة ممكنة، الدلالة العميقة لهذه الحكايات، ثم نتناول بعد ذلك مسألة كتابات المتخيل التى تندرج ضمنها كتابة ألف ليلة وليلة. إن نثر الأسطورى فى نصوص من طبيعة مختلفة، يرغمنا على أن نحاول تحديد الوضع الاعتبارى لليالى وكذلك وظيفتها ضمن كتابات أدبية عربية أخرى تستطيع أن توصل العجيب.

وبمناسبة هذه التساؤلات جميعها، اعتبرنا دائما أن الأساسى بالنسبة لنا هو أن نحدد، بأفضل طريقة ممكنة، الوظيفة الحكائية وأن نبرر وجود الحكاية انطلاقا من عملية إبداعية كانت ستنفذها الحكاية نفسها لتكون نصها. وعند نهاية التحليل، قد يتوجب إعادة النظر فى موقف مجموع الثقافة العربية تجاه ألف ليلة وليلة. ذلك أنه، فى معظم الأحيان، يُنْظَر إلى نص الليالى على أنه نهاية ومآل لتدهور ثقافى بل ووجودي.

أى أن هناك من يعتبرها تدهورا بالنسبة للمعرفة والعقل والأخلاق، ومن ثم فإن كل ما يَصْنَعُ متخيلَ الحكاية يعتبر موضوع شُبهةٍ دائمة. ومن خلال دراسة كتابات المتخيل الواقعة على مقربة من الليالي، نلاحظ دائما وجود مثل هذا الموقف. ولا يخرج ديميزيل عن هذا الموقف عندما يدرس انتقال المقدس إلى الدنيوي.

لكن، ماذا لو كان متخيل الليالى يشتغل على نصوصها لحسابه الخاص؟ ماذا لو أن هذا النص هو موضع لممارسة مستقلة عما عداها؟ ماذا لو أن الأمر لا يتعلق بتدهور وإنما بإعادة خلق مالا يمكن أن يخلق فى موضع آخر؟ كيف يمكن أن نتحدث عن الحب فى الهناك؟ كيف يُعْبَدُ الله هناك؟ كيف يُكْتَشَفَ العالم الأخروى هناك؟ مغامرات للجسد، للروح أو للنفس، كيفما اعتبرناها، فإننا نجد أن الحكايات قد أهدتنا مكانا -ملجأ وفضاء حيث يمكن أن يمارس كلام ظل أسيرا فى مكان آخر.

حاسب كريم الدين : طقس مساري

يتكون لدينا انطباع، عند قراءة الصفحات الأولى، بأن حاسب لم يوضع على المشهد إلاّ ليلعب دور مستمع للحكاية، إنه، على نحوٍ ما، جمهور خيالى خلق عن قصد لكى تقص عليه ملكةُ الحيّات مغامرات بلوقيا وجانشاه. وعلينا أن ننتظر الصفحات الأخيرة من "الليالي" لكى يتبدّد هذا الانطباع الخاطئ ولكى تأخذ شخصية حاسب كثافة غير مُنتظَرة وحاسمة. وبين بداية هذا النص ونهايته، نسجل تغيُّرات هامةً تتعلق بحاسب كريم الدين.

إنه يُقدّم لنا أول الأمر، على أنه ابن حكيم اغريقى إسمه دانيال عاش فى قديم الزمان بإحدى القارّات التى لا شيء يسعف على تحديدها.

وفى نهاية الحكاية يصيح حاسب : «نعم، أنا ابن النبى دانيال ، ونعلم أيضا أنه يقيم فى عاصمة كرازدان، ملك الأقاليم السبعة، ويساعده فى الحكم مائة سلطان وعشرة آلاف بهلوان (الليلة 557). ولا يسمح إسم الملك المريض ذو التنغيم الفارسى بالتعرف عليه. لكن ماذا يتبقّى من الأصل الإغريقى لحاسب منذ أن يعلن انتماءهُ إلى دانيال بطل رؤى بابل؟

إننا لانستطيع أن نباشر تعرُّفا على الهوية يسمح بتوجيه القراءة. فهل نحن، هنا، إزاء بقايا مختلطة من حكايتين أو عدة حكايات أسطورية لا يجمعها سوى إسم دانيال؟ وهل صيغة الحكاية التى نتوفر عليها هى نتيجة تجاورٍ تنقصه المهارة، عمد إلى استعمال شخصية فى أول الحكاية ثم استعمل شخصية أخرى فى نهايتها؟ تطرح هذه الأسئلة معضلات تستعصى على الحلّ. ولقد قلنا فى تقديمنا لهذه الدراسة، بأنه بدلا من المضى فى بحثٍ غير مجدٍ عن الجذور التاريخية للحكاية، سيكون أكثر فائدة التفكير فى بعض دلالاتها الجوهرية.

ميلاد معجز

إن دانيال الحكيم الإغريقي، المحاط بأتباعه وتلامذته، الذّائع الشهرة، ليس له ولد، وذلك ما يبعث اليأس فى نفسه..كثير من حكايات ألف ليلة وليلة تستعمل هذه اللاّزمة المتعلقة بشيخ يبلغ آخر العمر دون أن يكون له وارث. وغياب الخلف يخلف شعورا مأساويا لأن هناك ميراثا مهما يتهدده الضياع. وقد يتعلق الأمرب :

– سلطة سياسية، حينما يخشى ملك من أن تسقط مملكته بين أيدى أخرى : قمر الزمان ، بدر باسم، سيف الملوك، عجيب وغريب.

– سلطة اقتصادية، عندما يقلق تجار أغنياء على مستقبل ثروتهم مثل : على شار، تودُد، أبو شمات.

– سلطة ثقافية : ذلك أن دانيال الحكيم هو، حسب علمنا، الأب الوحيد الذى يحتل موقعا فى هذه الخانة. ويتحتم عليه أن ينقل معرفة راكمها ومكتبة مكونة من عدة مؤلفات[1].

عرش، تراث، معرفة : هناك نظام مهدد فى أسسه السياسية والاقتصادية والثقافية. وكيفما تكون طبيعة الميراث الذى يجب نَقْله، فإن لازمة الموضوع تتناول الانشغال نفسه وهو الخطر الذى يُحوِّم على وضعية مُكْتسبة يتوجَّب الحفاظ عليها مهما كان الثمن.

ما يثير الاهتمام هو أن الواقعة تحدث مرة أخرى فى هذه الحكاية : فالملك طيغموس هو أيضا شيخ بدون أولاد (الليلة 506) وكان عليه أن يتزوج ابنة ملك خراسان لينجب ولدا سيصبح اسمه جانشاه.

فى الحالتين معا، تكون الولادة سريعة بكيفية معجزة : فالحكيم الإغريقى يصلى لله ويلتحق بزوجته التى تحمل مباشرة بطفل والأميرة الشابة زوجة طيغموس تغدو حاملا بعد مرور أيام على الزواج.

1- قدم Elisséeff في كتابه Thèmes et motifs، ص 124، لائحة غير كاملة عن هذه اللازمة يمكن أن نراجع أيضا كتاب شوفان، مرجع مذكور، ج V، ص 43، هامش 1؛ وكذلك كتاب الحكاية الشعبية الفرنسية لبول دولاري، ج I، ص 237. وكتاب ليدا شنيتزر : ما تقوله الحكايات، 1981، ص 74. يمكن أن نعتبر، في قصة عمر بن النعمان، أن ميلاد التوأمين ضوء المكان ونزهة الزمان الذي تم عندما غدا أخوهما سرخان بالغا، هو استعمال أيضا لهذه اللازمة. ونفس الموقف نجده في قصة عجيب وغريب : فالملك قد بلغ من الكبر عتيا عندما رزقه الله ولدا ذكرا هو عجيب الذي سيصبح قاتل أبيه، بينما غريب لم يغد جنينا إلا قبيل قتل أبيه. فالولدان يولدان، إذن، مثلما هو الشأن في الحكاية السابقة، من الأمين وبينهما فارق كبير في السن. وأخيرا، علينا أن نتذكر بأن حكاية «وردخان ابن الملك» تبدأ أيضا بميلاد الأمير.

تختلف ترجمة هامير– تريبسيان قليلا في هذه المسألة (ص 142) : فالأمر عنده لا يتعلق بميلاد معجز. فزوجة دانيال حامل، إلا أن دانيال يموت قبل أن تضع مولودها. وهذا لا يغير شيئا في الثيمة الأساسية التي تجعل الحكاية تبدأ بموت الأب وميلاد الابن. ونتذكر بأن أوديب وبيرسيه هما ابنان متأخران في الولادة.

وهناك تشابه آخر : فالأبوان كلاهما يستشيران المنجمين لمعرفة مصير الولدين. وبعد تمحيص الأفلاك، يأتي التنبؤ متطابقا : إذا نجح الطفلان في الإفلات من خطر سيتهددهما خلال سنهما الباكرة (في الخامسة عشرة بالنسبة لجانشاه) فإنهما سيعمِّران طويلا وسيعيشان سعيدين. لنتذكر، إذن، هذا التشابه في الأوضاع لأنه سيقدم لنا حجة نعتمدها في استخلاصاتها ؛ ولنعد الآن إلى حاسب الدين.

عندما أحس دانيال بدنوٍّ أجله، أوصى زوجته بأن تطلق على الولد الذي سترزق، ربّما، به منه اسم حاسب كريم، وأن تعطيه الأوراق التي أُنقذَتْ من الغرق الذي أضاع مكتبته. نلاحظ، مرة أخرى، أن الحكاية تحدد ترتيباتها بدون أي اعتبار لإمكان الوقوع. يظهر أنها تتصرف على هواها مع كل منطق. وتدخّل الله لكي يرزق طفلا لشيخ لم ينجب من قبل، يعود إلى هذه الإرادة للحكاية التي تريد أن تحدد بداية لحكيها. كذلك، فإن قمر الزمان وسيف الملوك يولدان من معجزة إيمانية. علينا أن نتذكر بأن المسمّى الأخير قد تكونتْ نَطفته بعد أن أكل والده قطعة من لحم الحَيَّة حسب نصائح سليمان. في مكان آخر، يمكن اللجوء إلى مخدِّرٍ ؛ فالوسيلة لا تهم كثيرا وإنما الأساسي هو أن الرغبة – أو الحاجة- تحقق مباشرة غرضها وفق السيرورة ذاتها : الزوجة تحمل في الحال، والأب، وقد غدا فاعلاً بدون جدوى، يموت والابن هو الذي يولد بطبيعة الحال.

كان لابد من هذا حتى يمكن لشيء ما أن يحدث : فالحكاية تتكون حول هذا المشروع الرامي إلى الحفاظ على مصير يتوقف على خيط. ذلك أن الولد الذي جاء إلى الدنيا، ليس هو ابن الشيخ، بل هو ابن الحكاية التي تولد معه في الآن نفسه. وليست الولادة معجزة إلا في منطق الناس، في منطق الحكاية. وتجمع الحكاية كل وسائلها وتضعها في أماكنها بأسرع ما يمكن. وما من شيء يمكنه أن يدحض هذا الافتراض، حتى لو افترضنا أن الولادة المعجزة هي لأزمَةٌ أسطورية تحيِّي قيام بطل جديد. هكذا توجّه الأسطورة الحكاية وتتكون بوصفها محكيا داخل نصّها. ولا ضير من الاختلالات المنطقية التي يبدو بعضها فادحا : من هو ذلك «الإله القدير» الذي يتوجّه إليه فيلسوف إغريقي؟ وكيف يمكنه أن يطلق إسمًا إسلاميًا على ابنه؟ ولماذا تلك الرحلة في البحر

التى انتهت بالغرق؟ نحو أى تجاه؟ يمكن أن نفسر كون دانيال كان يحمل معه مجموع مكتبته؟ ولماذا تكتسى الأوراق الخمس، المنقَذَةً صدفةً، أهمية خاصة؟ [1]

يمكن، دون شك، التساؤل عمًّا إذا كانت بعض العناصر المنتسبة إلى حالة سابقة والتى بقيتْ محفوظة فى شكل نُتَفٍ، لم تصبح مستعصية على الفهم نتيجةً تَبَدُّدِ المجموع الأصلي. ويمكن القول أيضاً بأن حلقات قد ضاعت وهى التى كانت ستسمح بفهم بعض تلك الترتيبات الحكائية الغامضة. وأخيرا فإن الكساء الجديد، الذى هو هنا أساساً إسلامي، وقد أُلْبِس لمحكيٍّ قديم يمكن أن يترك وجود بعض التنافرات أو يخلقها فى غالب الأحيان.

ولدينا نموذج ممتاز للتدخل فى إحدى الحكايات الواردة فى «ترجمة» ماردريس فهذا المترجم، فى تعجيمه الناقص ذى الترتيب المختلف لهذه النصوص، يتبنَّى نسيجا أكثر «منطقية» فى أحداثه. فلم يعد الأمر، عنده، يتعلق بضياع مكتبة لم تبق منها سوى بضع ورقات خلال غرق المركب. بل إن دانيال يكرس وقته ليلخص فى بعض الصفحات مجموع العلم الموجود فى الكتب التى يمتلكها : «ملأ [...] خمس ورقات تحتوى على لبِّ كل معرفته وعلى خمسة آلاف (كذا) مخطوط كان يمتلكها». وبعد سنة من التفكير، لخَّص الورقات الخمس فى واحدة. وعندما أحس دانيال بدُنُوِّ أجله، وحتى يحول دون «أن تَغْدُو كتبه ومخطوطاته ملكا للآخرين، فإن العالم الشيخ رماها فى البحر عن آخرها ولم يحتفظ سوى بالورقة الصغيرة المشار إليها»[2] .

بداية عجيبة تتفوق، ظاهريا، على تلك الموجودة فى النص العربي، ذلك أننا لا نجد نصا أصليا يقدم هذا الدرس عن منطق مكتمل. إن دانيال يضع فوق ورقة مجموع معارف العالم ويصوغ فيها الحقيقة ليوجهها إلى ابن لا يملكه بعد ولن يعرفه، وهو مايبرز الطابع المأسوى للنَّقل. وتبقى إشارة الحكيم رمزية! إنه يحطم المكتبة معدماً كل المعرفة التى غدت بدون جدوى نتيجة هذه الحقيقة النهائية التى توصل إليها

1 - اللفظ المستعمل في النص هو "الله سبحانه وتعالى" وهو ما يجعل أسْلَمَةَ النص واضحة. لكن سؤالا يُطرح : كيف يمكن حبك حكاية بالعربية بدون أسلمتها من خلال صيغ شبيهة بهذه، بمجرد ما يتعلق الأمر بالله؟ سنعود إلى أسلمة النص عندما نتحدث عن حكاية بلوقيا.

2-يظهر أن ماردريس قد استعار هذه البداية من تريبسيان الذي يقول بأن دانيال، وقد أحس دنو أجله، «رمى بجميع كتبه إلى البحر ولم يحتفظ بسوى خمس ورقات ملأها بخط صغير، وكانت تحوي لُبَابَ الخمسمائة مجلد» ص : 143، إلاَّ أن تريبسيان يدرج، في نهاية الحكاية، رواية أخرى لهذه المرحلة التي تحللها.

دانيال : «كل علم بدون نفع لأن زمنا قد جاء فيه يتولى رسول الله إرشاد الناس لمنابع الحكمة، وسيسمّى محمداً عليه وعلى أصحابه والمؤمنين به السلام والبركة إلى أن تفنى العصور» (ج ا، ص 841).

هذه الترجمة، التى يحتمل أن تكون مختلقة فى كل عناصرها من لدن ماردريس الذى نجده قد اختزل حكاية جانشاه إلى ثلثيها[1]، هى ترجمة تؤسلم الحكاية. ذلك أن إعلان النبوّة الحق يجعل كل صياغة للمعرفة عديمة الجدوى. وهذا التدخل مثير للاهتمام لأن ماردريس يدرج فى الحكاية خطأ فادحا فى المعنَى، وترجمته هذه هى التى أتاحتْ لنا أن نفهم بأن المهم لا يوجد حيث كنا نتوقع أن نجده.

تضحية ومسارة

تجمع الروايات العربية لحكاية حاسب كريم الدين، على أنه بعد غرق المركب لم يبق سوى خمس ورقات من المكتبة. وقد وضعها دانيال فى صندوق وأوصى زوجته أن تسلمه إلى ولده : «وعندما سيقرؤها ويفهمها، سيصبح الرجل الأكثر علما فى زمانه». من الصعب، ولا شك، التسليم بأن خمس ورقات نجتْ صدفة من الأمواج هى التى تحتوي، تحديدا على معرفة العالم برّمتها. لعل تعثرا يوجد هنا على مستوى النص وربما لجأ ماردريس إلى إيجاد أو ابتداع عبارة أكثر منطقية لكن فى جميع الأحوال، فإن النقط الأساسية للمحكى قائمة : المكتبة تحطمت، والعالم نقل معرفة إلى ولده.

انطلاقا مما تقدم، فإن ملاحظة تفرض نفسها. ذلك أن نهاية الحكاية لا تتدرج مطلقا ضمن منطق هذه البداية. فعند الليلة 536 ، وقد غدا حاسب كريم الدين عالما ووزيرا، يسأل أمه : «لقد كان والدى دانيال عالما كبيرا، فأخبرينى بما تركه لى من كتب». فمدت له أمه الورقات الخمس التى تصفحها ولاحظ أنها لا تعدو أن تكون بضع صفحات من كتاب يريد أن يعرف أين توجد بقيته. عندئذ حكت له أمه عن الغرق وعن كل ما تلاه ثم انتهت الحكاية بعد ثلاثة أسطر. ماماَل رسالة دانيال ووصيته؟ وماذا عن الرهان إذا لم يعد متعلقا بنَقْل معرفة إلى وارث يُنتظر مجيئُه بمأساوية؟

1- انظر Mia. I Gerhardt : The Art of story Telling، ص 96، فقد أشار إلى ذلك. ولابد من القول بأن ماردريس، في هذه الحكاية، قد تصرف بحرية ليصل إلى صياغة نص غالبا مالا يمت بصلة إلى الرواية العربية كيفما كانت صياغتها. ومن تم لاداعي للإشارة إلى ابتكاراته التي لا تعدو، في معظمها، أن تكون معاني مضادة فادحة أو هذيانات غير مبررة.

أقل مـا يمكن قـوله، هو أن ذلك الوارث لم يظهـر اسـتـعـدادات خـاصـة : فـفى المدرسة لم يتعلم شيئا، وفى الصناعة لا يعرف أن يصنع شيئا بأصابعه العشرة، وبعد أن تزوج لم يغير شيئا من عاداته ليتمكن من مساعدة أسرته. كان حاسب يبدو لنا، قبل التـقائه بملكة الحيات : كسولا، عاجـزا، لا مسئولا. إنه يكتفى بالاستـمـاع إلى المحكيات العجيبة لبلوقيا الذى رحل باحثا عن الرسول محـمد، وإلى جانشاه فى صراعه مع حبه المأسوي. وعند نهاية حكاية الليلة 558 صاح فجـأة مخاطبا جان شاه : «نعم، أنا ابن النبى دانيال».

لقـد سجل ج. ڤاجدا بأن «التـقاليـد الإسلامية احـتفظت بذكرى جد ضـعـيـفة ومضطربة عن الشـخـصيتين الإنجيليتين اللتين تحـملان اسم دانيال : الحكيم القديم الذى ذكره إيزيشيل (VIX، 14، 20 وVIIIXX، 3)، والمتنبئ المعاصر لأسر بابيلون [...]». ويضـيـف بأن دانيـال المذكور فى الحكاية الإسـلامـيـة «هو كـاشف للمسـتـقـبل ولأسـرار الآخـرة إلى درجـة أن سلطتـه كـانت تشـمل تقـويمـات فلكيـة تسـمى ملحـمـة دانيال، وهي من مستوى جد متواضع»[1].

وإذن، فـإن دانيـال الذى يهـمُّنا، سـيـجـمع فى نفس الشـخـصـيـة الحكيم القديم والنبي. وستستعمل الشذرات المعدَّلة لحكايات كثيرة فى نص وحيد. وإذا سلَّمنا بأن إحدى وظائف الحكاية هى أن تعيد الأسـاطيـر إلى الدَّوران، فإن علينا أن نتذكر بأن العملية تتم انطلاقا من تذكرات محرَّفة ومن نُتَفٍ لا متجانسة.

على أن هناك ملمـحا عميقا يظل سليما كما هو : إنه يتعلق بمعرفة محفوظة فى كتاب أو فى صـفحـات وتكتشف عند نهاية البحث والتنقيب. وهكذا، فإن المسلمين قد عثروا، خلال غزو تيستار على تابوت دانيال القديم محتويا، بالإضافة إلى الجثة، على كتاب الكشوفات الأخروية. وقد أمر الخليفة عمر بن الخطاب بإعادة دفن كل ما عثر عليه [2] من المؤكد أن حكاية حاسب الدين تتصادى مع هذه الخرافة، فهى تحتفظ بها

1- دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الثانية، مقالة : «دانيال، الجزء اا، ص 115 عن الحكاية الأوغاريتية لدانيال، تراجع «النصوص الأوغاريتية» ج ا من : أساطير وحكايات، تأليف كاكو، زانسير، هيردنير، 1974، ص 399 وماتلاها. وسنجد فيها تحليلا لموضوعات حرمان الأطفال المتكررة. لكن علينا أن نقول بأن المقارنة لا تكاد تقدم نتائج جدية.

2 -عدة مؤلفات تحكي هذه الحكاية، خاصـة الطبري في تاريخه، ج ا، ص 554 وماتلاها. والثعلبي في «قصص الأنبياء»، وياقوت في «معجم البلدان»، ج ااا، ص 189، والمقدسي في «كتاب البدء»، ج ااا، ص 115، ترجمه إلى الفرنسية GL.huart وأدرجه باسي، ج ااا، ص 189 من مختاراته لقصص العرب وحكاياتهم.

ملتصقة بشخصية دانيال، لكنها تضيف إليها ملمحا آخر أكثر عمقا لأنه، غالبا، أقدم وأكثر جوهرية وهو المتعلق بالمسارّة السحرية. ذلك أن المشروع يظل دائما هو نفسه، أي نقْل وتوصيل معرفة كونية. وإذا كانت هناك ملامح أسطورية يمكن التعرف عليها قد وزعت بطريقة تبدو لا منطقية، بل وفوضوية، فإننا نجد عناداً لكلامٍ حريص على أن يقول نفسه وهو أكثر أهميةً من مجرد الوفاء لهذا المظهر أو ذاك من الخرافة.

على أن حاسب الدين لم يَلِجْ إلى المعرفة بفضل نص مكتوب، وإنما بوساطة طقس حقيقي من طقوس المسارّة التي يتوجب علينا وصف أطوارها. لقد بقي الشاب حاسب، إذن، في قعر حفرة بعد أن تخلى عنه أصحابه الحطّابون. وسّع كوة تسرب منها عقرب، فاجتاز سردابا ووصل أمام باب حديدية كبيرة عليها قفل من الفضة ومفتاح ذهبي. فتح حاسب الباب فوجد نفسه أمام بحيرة شاسعة الأطراف. فوق رَبْوة من الزبرجد نصب سرير مذهب مُرَصّع بالأحجار الكريمة وقد أحاط به اثنا عشر ألف كرسي من الذهب والفضة والزمرد. وجاءت حيات «طولها مائة ذراع لتجلس على الكراسي. بعد قليل، وصلت، محمولة على صينية ذهبية، ملكة الحيات وهي مضيئة مثل البلّور، ولها وجه بشري وتتكلم بلغة الآدميين (الليلة 475).

يتعلق الأمر بحيات جهنم التي خلقها الله لمعاقبة الكافرين. وتقيم تلك الحيات فوق جبل قاف خلال فصل الشتاء، وبالقرب من البحيرة صيفا، حسب الإيقاع النصف سنوي «لِتنفُّس جهنَّم»[1] وبتوغُّله داخل الأرض، اجتاز حاسب مسافة مزدوجة : تلك التي تفصل العالم الأرضي عن العلوي الذي تنتسب إليه بمليخا، والمسافة التي تفصله عن المعرفة[2]. ارتبط قدره بمصير الملكة التي شجعته منذ لقائهما الأول، وطلبت منه

1- عن التنفس المزدوج السنوي لجهنم، يمكن الرجوع إلى مرآة الزمان لابن الجوزي، ج ا، ص 127، وإلى كتاب البدء للمقدسي، ج ا،ص 195. هناك إشارة من فهد في المصادر الشرقية بكتاب «ميلاد العالم» سنة 1959، ص 255. يمكن أن نقول بأن الملكة الحاملة لرمزية النسول المزدوج للحيَّة، تؤَمِّن بموتها التعرف على الدروة. نشير أيضا إلى أن : «التنين يرتفع في السماء عند اعتدال الربيع، ويتوغل في الهاوية عند اعتدال الخريف». هناك ما يغرينا بأن نجد في هذه الحكاية بقايا من المذهب الهندوسي المتعلق بالتنين. راجع، مثلا، قاموس الرموز، لشوفالييه وغيربرانت، 1973، مقالة تنين. لكننا نتمسك بما التزمناه من عدم المغامرة بتفكيك الألغاز؛ ذلك أننا نستطيع، في نفس المناسبة، أن نرى في حاسب الدين الذي ينزل إلى العالم السفلي والذي أعيد منه، تحولا لتمُّوز-أدونيس. يمكن أن نراجع جيلبير ديرانت فيما كتبه عن الرمزية الثعبانية : «بينات المتخيل الأنتروبولوجية»، ص 363- 369، وقد أورد ملاحظات ذات فائدة أساسية، خاصة عن الحيَّة الحارسة لِنَبْتَة الحياة.

2— كل ولوج إلى العالم العلوي هو مسارّة بما يعني أنه يسمح ببلوغ المعرفة. ويقترن كشف الأسرار، هنا، بولوج فيزيقي إلى قلب الأرض. وتقول لنا الحكاية بأن دانيال قد استقى معلوماته داخل كهف الكنز.

ألاَّ يخاف وشرعت مباشرة فى سرد قصة بلوقيا عليه. ترجَّاها الشاب، مرات عديدة، فى أن تُخلى سبيله، فرفضت الملكة أول الأمر، وفى نهاية الليلة 483، أجابته :

"وعند الليلة 496، شرحت له أسباب رفضها : إذا اغتسل هو فى حمام فإنها ستموت. إننا لا نستطيع أن نفهم ما ينطوى عليه هذا الشرح الغريب. والواقع أن حاسب، بصفته وارثًا لآدم، سيخون الوعد الذى أعطاه ، سيذهب إلى الحمام وسيتعرف عليه الوزير من خلال العلامة السوداء البادية على جسده. إنه ارتباط غريب يعلق حياة مخلوقة من العالم العلوى بحياة رجل، ويجعل وجودها متوقفا على تنفيذ أبسط الإشارات.ماهو أصل هذا العقد الذى يربط الثعبانى ذا الوجه البشرى بابن دانيال؟ ماهى دلالته الصحيحة؟

من جهة ثانية، كيف نؤوِّل سلوك ملكة الحيات هذه، التى تسمح بأسرها مرتين : الأولى على يد عفَّان وبلوقيا، والثانية على يد الوزير المجوسى شمهور، والتى تستسلم للذبح بدون أدنى مقاومة، بينما هى تتوفر على قوة جهنمية؟ هى التى تعرف أسرار جميع الأعشاب وخاصة ما يضمن الخلود، وتحكم حيات جهنم الفظيعة، تبقى بدون دفاع وتسلم مصيرها لأضعف الناس الذى هو حاسب خير الدين.

ذلك أن قدرها، فى الواقع، مختوم. إنها تكرر، ثلاث مرات بأن موتها كان «مقدورا منذ الأزل» (الليلة 534). ومن ثم، فإن انتهاك العقد مندرج فى ضرورة كونية. وليست حيلة الرجال هى التى انتصرت عليها، بل إن ضرورة عميقة قادتها إلى حيث يجب أن تذهب. والحكاية تضع رهن إشارتها أحدوثة لكى تحقق تدبير العناية الإلهية : فالملك كرازدان المريض بالجذام مشرف على الموت؛ ووزيره شمهور – وجه النَّحس المعروف بطبيعته الشريرة– يعلم أن الملك يمكن إنقاذه بواسطة أسر الملكة وذبحها، ومن ثم أرغم حاسب الدين على اعتقالها.[1] وتتولَّى ملكة الحيَّات نفسها ترتيب طقس التضحية (الليلة 599).

– يجب أن تذبح بيد الوزير وليس بيد حاسب، وأن تقطع إلى ثلاثة أجزاء تطبخ فى طنجرة من النحاس.

– وعندما سيغلى لحم الحيَّة، فإن على حاسب أن يضع الرَّغوة الأولى فى قنينة

1- يمكن أن نتذكر، هنا، أسيريس Assurérus، فشمهور، الذي تمت الإشارة إلى شرانيته، له طبيعة مغوية : فهو ساحر، ماكر، حكيم، عراف، وهو يمثل المجوسيين الذين يحاولون تضليل دانيال.

ويقدمها للوزير الذى سيشربها ويموت؛

– أما الرغوة الثانية فإن عليه أن يتركها تبرد قبل أن يشربها هو.

– وبعد أن يطبخ لحم الحيّة، سيوضع فى صينية من نحاس ويطعم للملك الذى سيكون وجهه مغطى بمنديل. ثم يتم انتظار ساعة الظهر عندما تبرد بطنه وتقدم له الرغوة الثانية فيشفى من مرضه.

تسميم الوزير وموته، وشفاء الملك : هكذا يكون الطب منصفا، لكن ليست هذه هى التأثيرات الأكثر أهمية لعملية التضحية فملكة الحيات قد قبلت قدرها من أجل حاسب الدين. وبمجرد أن شرب رغوة الطبخة «أنزل الله الحكمة فى قلبه وفتح أمامه أبواب المعرفة». وعندئذ مرت الأمور على فترتين :

– يرفع حاسب رأسه نحو السماء، فيرى السماوات السبع وما تحتويه بما فى ذلك سدرة المُنتهَى. وبنظرة واحدة، تعرف على كل ما يتعلق بجاذبية الأفلاك وبحركة الكواكب وشكل الأرض والبحار. وفى الآن نفسه، اكتسب جميع العلوم : الهندسة، التنجيم، الفلك، العِدادة، الكسوف والخسوف.

– نظر حاسب إلى الأرض، فاكتشف فيها كل ما يتصل «بالمعادن، والنبات، والأشجار» وبأسرارها. وأحاط مباشرة بعلوم الطب والفراسة والكيمياء واستوعب فن صناعة الذهب والفضة.

كل هذه الطقوسيّة للمسارّة، مرورا بالتضحية الصقسية والتهام موجه المسارة، يستوجب أن نعلق عليه. إن الإحياء يمر، هنا، عبر القتل. ذلك أن حاسب الدين، وقد تمثّل جوهر الملكة وأصبح هو إياها على نحوٍ ما، تعرض لتحول تام. بنظرة واحدة تغلغل إلى أعماق الكون، وفهم قوانينه، وأدرك نسقه، التفسيري. وارتاد، مباشرة، مجال المعرفة برمته عن طريق كشف أسرار العالم وتكويناته. صحيح أنه ليس نبياً وبصره لا يخترق سدرة المنتهى فى الحد الأقصى، لأن امتياز ذلك الاختراق سيخص به الرسول محمد بن عبد الله. ولكن، مامِنْ شيء متَّصل بتنظيم الكون يَندُّ عنه.

هل يمكن أن نفترض بأن هذا النص يحتفظ بآثار طقس المسارّة يشخص بعض التشابهات مع طقس يعود إلى الشمانية؟

يخصص ڤلادمير بروبْ فى كتابه «الجذور التاريخية للحكاية العجائبية فصلا

طويلا (السابع) للتنين فى الحكاية الروسية. وهو يجمع ملاحظات عديدة ذات فائدة كبيرة لنا خاصة تلك التى تتعلق بالالتهام ويقلس الطعام كما هو الشأن فى الطقوس[1].

وعلى هذا النحو يمكن الوصول إلى استخلاصات مفيدة.

إن الحفرة التى نزل إليها حاسب يمكن أن تمثل فم التنين الذى يبتلع الشخص موضوع المسارة قبل هضمه وإعادة تقيؤه إنسانا جديدا قد وصل إلى أسرار العالم.

ويسجل بروب، نقلا عن دراسة كتبها إلكان :

(The Rainbow-Serpent Myth in North Australia)

"بأن المرشح الشمانى فى أوستراليا، يرتمى فى بحيرة يشاع بأنها مليئة بالأفاعى الفظيعة التى"تقتله". وبذلك يمرض ويفقد العقل ومن ثم يكتسب القوة" (ص : 301). إن هذه المعركة الإحيائية، المجددة، مع حيات مائية قد اختبرت كذلك عند هنود كاليفورنيا.

وتدخل إقامة حاسب كريم الدين عند حيات البحيرة ضمن هذه الخطاطة للمسارة. ولا يجب أن ننسى بأن ملكة الحيات قد احتجزتْ حاسب عنوةً إلى أن انتهتْ من سرد حكاية بلوقْيا. وقد يكون فى هذا الفعل ذكرى اختطاف طقوسى يسبق المسارة.

إن اكتساب العلم الكلى بعد البلع الطقوسي، مسألة قد اختبرت فى فضاءات ثقافية عديدة. وفى هذا الصدد، يلاحظ بروبْ "بأن فَهْمَ لغة الطيور يُكْتَسَب بطريقتيْن متعارضتيْن : إما أن البطل يُبتلع ثم يُلفظ ؛ وإمّا، على العكس، هو الذى يأْكل أو يَمصّ قطعة من لحم الحيّة، إلاّ إذا شرب حساءً أوْ أطعمةً أخرى مُكوّنة من لحم الحيّة" (ص: 303)، ويشير إلى أن هذا الموتيف جدّ منتشر فى الفولكلور العالمي .

1- إن هذه الإحاطة بالعلوم السماوية والأرضية تجعلنا نفكر في تلك المعاينة التي عبر عنها ديرانت قائلا : «يمكن القول بأن علم فلكية الحياة، سواء على الصعيد الفردي أو الاجتماعي، وعلى مستوى التعليم الكوني، يبدو وكأنه نسق تفسيري واسع وموحد. وهذا النسق يستتبع مجموعة نجوم متشاكلة بين العدادة المتولدة من تقنيات التنجيم، ومن التأمل في حركة الأفلاك الدورية، وأخيرا المد والجزر الحيويين وبخاصة الإيقاع الفصولي» انظر :
Structure anthropologqquese de l'imaginaire ص: 343

يمكن أن نعتبر اعتقال وزير الملك المجذوم لملكة الحيات نوعا من الاحتفاظ بذكرى المعركة التى ينتصر فيها البطل على التنين ويلتهم لحمه. ومع ذلك، فإن العلاقة بين حاسب وملكة الحيات تظلُّ علاقةَ عشْقٍ تقريبًا. فالأمر يتعلق بمخلوقة من عالم آخر، مُحسنة، ومُرشدة فى عملية المسارّة. ويجب ألاّ ننسى بأن الحساء المحصَّل عليه من طَبْخِ جَسَدِهَا هو، فى آن ، حساء مُهلك ومحيٍ . وهي، ملكة الحيات، التى أعطت القسط المفيد لحاسب. وكان تقطيع جسدها فى عملية المسارّة متبوعا ببَعثِ الشاب حاسب وقد صار مالكا للمعرفة.

لقد خصص بروب تحليلا فى منتهى النباهة لمَظْهَرِ التنين الخارجي. وسجل بأن سيرورةً لخَلْعِ الصفات الإنسانية والحيوانية على الآلهة، قد أتاحتْ ظهور آلهةٍ برأس الذّئب مثل الإله أنيبيس ، أو برأس صقر مثل حوريس، ومع ملكة الحيات، فإن الأمر يتعلق بمخلوق هجين ما دامت تتوفّر على وجهٍ بشرى وتتكلم.

وهذه الملامح اختبرت من خلال التمثيلات الشعبية التركية لشهميران : فالأمر يتعلق، تماما، بتنين له وجه إنسان.[1]

ويذكرنا بروب "بأنه خلال المسارة تحكى أشياء للشبان" (ص : 472)، ثم يستخلص ما يلى: "إن هوية التركيب بين الأسطورة والحكايات، وبنفس تسلسل الأحداث المتصلة بالمسارّة، تقود إلى الظنّ بأن ما كان يحكى هو الأحداث التى حصلت للشاب، إلاّ أنها كانت تُحكى من لَدُن جد أو مُؤَسسٍ قبيلة وعادات [...] ذلك أن المحكيات كان لها هدف أن تطابقه بذلك الذى كانت تحكى من أجله. كانت تلك المحكيات تكون جزءا لا ينفصل عن العبادة، وكانت تبقى سرية" (ص : 472-473). ويختم بروب استخلاصه المعتمد على أبحاث لـ "دروسي" قائلا : "هكذا، يكون المحكى جزءاً من الطقس".

من الممكن، بدون أن نصدر حكم قيمة تجاه الأطروحة المساندة لتحليل بروب، أن

1- يتوفر زميلنا Altan Gokalp على عديد من الرسوم الأصلية التي تمثل شهميران. وتنشر كثير من الكراسات الشعبية التركية، حكاية حاسب كريم الدين، ونحن في انتظار التحليل الذي سينجز لتلك الحكاية المرفقة بالرسوم.

نتوقف عند واقعة لافتة للنظر بكيفية خاصة : بعد أن نزل حاسب كريم الدين إلى باطن الأرض والتقى بملكة الحيات، فإنه استمع إلى حكاية بلوقيا التى هى عبارة عن رحلة فى العالم الآخر، ثم إلى حكاية جانشاه التى هى بحث عن الحب فى بلد غريب. وبالإمكان أن نعتبر هاتين الحكايتين متكاملتين مع طقس المسارة الذى سيقود حاسب إلى المعرفة، مادامت كل واحدة منهما هى بمثابة رحلة أو مرحلة من سفر شطحى ومتتالية من اختبارات مسارة يتعرض لها المريد. وإذا كان بصر حاسب يخترق السماوات والأراضي، فلأنه استمع إلى حكايات المشرفين على المسارة وقد ساقوها على ألسنة بلوقيا وجانشاه. وينبعث حاسب إنسانا مغايرا لما كان وقد اطلع على أسرار معارف الشمانية الأساسية وخاصة علم التنجيم والطب والكيمياء. وهو يعرف أيضا كيف يربط الصلة بالكائنات فوق الطبيعية، وهذا من مميزات العراف.

لقد أتاحت لنا أعمال ميرسيا إلياد، بدورها، أن ندق بعض المسائل وأن نقوم بتقريبات قد تفيد دارس الأساطير.

سجل مرسيا إلياد بأن معركة إله ضد غول أفعواني، كانت تكون موضوعا واسع الانتشار. وإلى جانب أسطورة أندرا الهندية "التى هى أهم أسطورة لريغ ڤيدا"، كانت توجد الحكايات المصرية والسومرية والحيثية والإيرانية.[1]

هل نستطيع أن نعتبر الزوج حاسب / يمليخة بمثابة إعادة للمعركة التى خاضتها أندرا مع ڤرترا، وريٌ مع أبُوفيس، ونينورتا مع أساگ، وإله العاصفة الحيثى مع إليانكاش، وترائيتايونا مع أزِيدَهَاكا؟

فى هذه الحالة، سيشخص حاسب ذكرى جدً بعيدة ومُتدهورة كثيرا لإلهٍ خالق العالم، ومالك طاقةٍ كونية وبيولوجية هى التى قادت المعركة ضد الحيَّة فى إشارة تتعلق بنشأة الكون؟ وهَلْ ستحكى لنا قصة قتل يمليخة، من جديد، كيف فُصِلتْ السماء عن الأرض؟

1-انظر Encyclopaedia universalis ، الطبعة الثانية، تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية، ج VI ، ص : 218 ، وعن : le sona ، انظر ج I ، ص : 233-224 .

إن ملكة الحيَّات تشير بوضوح إلى العُشب السحريالذى يُعطى عصيره الخلودَ. هل يمكن أن نفكر، هنا، بـ Soma، الشراب الهندى- الإيرانى الذى يُحدثنا عنه إلياد عندما يتعرض لـ "أسطورة الأصل ولخلق شراب مُخلِّد" بواسطة التضحية بكائن أساسيٍّ؟ هذا القتل الأوّل الذى أنجزته الآلهة، يظل يتكرر إلى ما لا نهاية من خلال اعتصار نَبْتة السوما (ج 1، ص : 223). ولنتذكرْ أنه بعد شُرب السوما، استطاعت أندرا أن تصرع الحيَّة وأن تَغلُق رأسها وأن تُحرر المياه. ولن نتوقَف عند التناقض الظاهر الذى يحتوى عليه النص . فلو كانت يمليخة تعرف سرَّ عشب الخلود، لما عملتْ هى نفسها فى تحضير الشراب . لا يتعلق الأمر هنا بسوى اضطراب سطحى ليس باستطاعته أن يمنع طرح السؤال الجوهرى: هل التضحية بالحية تنفع فى تحضير الشراب المخلد الذى يتحدث عنه إلياد؟ فبنفس الطريقة التى يمكن لحاسب أن يكون بها تجسُّداً بعيداً لإلاه منتصر على التنِّين ، يمكن أن تكون يمليخة تجسيدا لكائن أساسى أتاحت التضحية به تَحْضيرَ الشراب المقدَّس .

إذا فَحصنا، من قريب، "الحالة الجديدة" لحاسب بعد تناوله الشراب، فسنجد الجوهرى من الصفات التى توفرها السوما : "تكشف التجربة الانخطافية، فى الان نفسه، الامتلاء الحيوي، ومعنى حرية بدون حدود، وامتلاك قوى فيزيقية أو روحية لا نكاد نخمنها. ومن ثم الإحساس بالتقارب مع الآلهة، بل بالانتماء إلى العالم الأبدى واليقين باللاموت، أى التأكُّد فى الدرجة الأولى من حياة مطلقة ممتدَّة إلى ما لا نهاية" (ج .1 ص : 224).

هل يجوز لنا، إذن، القول بأن احتفال المسارة يتغيا، فينهاية الأمر، أن يهب الخلود لحاسب كريم الدين؟

لنتخيل أن الإجابة على هذا السؤال هى بالإيجاب، فرغم احتراسنا، فإننا ما نزال نعتقد بأن لا شيء يمنعنا من الأمل فى ذلك. وإذا كان الأمر كذلك، فإن علينا أن نستخلص بأن الخلود هو الخطاطة المولدة لهذه الحكاية : إنه هو ما يقترحه عفان على بلوقيا، وهو ما تهجس ملكة الحيات للرجلين بامتلاكه . ،لقد استطاعت الأسطورة أن

تعيش كثيرا لكونها تدثرت بانشغال إسلامي: انتظار مجيء الرسول وظهوره. لكننا نصل، هنا، إلى الجزء الثاني من تحليلنا الذي يتحتم علينا أن ننجزه بإتقان قبل متابعة تفكيرنا حول المصير العميق لحكاياتنا. يكفينا الآن أن نضيف هذه الملاحظات التي أبداها بروب وإلياد إلى ملف دراسة الحكايات المقارنة. وبطبيعة الحال، يوجد هناك باحثون آخرون ووقائع أخرى. غير أننا لا نستطيع أن ننتقل، إلى ما لا نهاية، تحليل التقاربات من هذا النوع بدون أن نسقط في التبعثر والتفكك .إنه ينقصنا، لأمد طويل إن لم يكن إلى الأبد، القدرة على الاستناد إلى تجربة حقيقية للمسارة تكون قد مورست في المجتمع الذي ولدت فيه هذه الحكاية. ونحن، فضلا عن ذلك، نجهل كل شيء عن ميلاد هذه القصة، عن ارتحالاتها وعن المستمعين إليها وقارئيها. إلا أننا نتوفر على نص حافظ على نفسه عبر القرون ووصلنا مكتوبا ويجب أن يعتبر بمثابة ذكرى حية لطقس المسارة.

بقي علينا أن نسوق فكرة لم يوحها لنا، هذه المرّة، ماردريس بل تربسيان، نعلم أن هذا الأخير لم يترجم ألف ليلة عن العربية وإنما عن نص ألماني نشره زينسير لينك سنة 1823 في ستوتغرات. وهذا الأخير كان قد ترجم عن نص فرنسي أنجزه هامير الذي اشتغل انطلاقا من نسخة قاهرية.

كما أشرنا من قبل، فقد بدأ تربسيان بأن جعل دانيال يلخص محتوى مكتبته المشتملة على خمسمائة كتاب فيخمس صفحات "ملأها بخط جد صغير". إلا أن الصفحتين الأخيرتين اللتين هنا بمثابة خاتمة للقصة، تقترحان رواية مختلفة تماما. فالأم تقول لولدها حاسب (ص : 256).

"ستعلم يا ولدي أن والدك السعيد كان يملك كتابا يحتوي على أسرار الطبيعة وكان يريد أن يستعمله لإيجاد دواء ضد الموت. وفيما كان يتنزه على ضفاف الأوكسيس وهو يقرأ بانتباه ذلك الكتاب، أبصر فجأة الملك جبريل الذي ضرب بقوة على الكتاب فجعله يرتمي في مياه النهر ولم يبق منه سوى الخمس ورقات التي كان والدك يمسك بها في يده. وفتح جاماشب الصندوق ووجد فيه الورقات الخمس التي لم تكن تشتمل على المعارف الغامضة وعلى أسرار الطبيعة (لأن مجموع هذا الجزء قد

سقط فى نهر الأوكسيس) بل على حديث يخص جميع المعارف المنبنية على العقل السليم . وإذن، فإن تلك الورقات الخمس لم تكن تشتمل سوى على العلم الحقيقى الذى يمكن أن نكتسبه من الكتب والذى انتشر فى الأرض منذ ذلك التاريخ . وجميع المعارف الأخرى المشتركة بين الناس والتى يفتخر بها الإنسان، تنتمى إلى هذا النوع من العلوم التى وزعت على جاماشب عندما شرب الحق الثانى المحتوى على لُبٍّ ملكة الحيَّات، أو تنتمى إلى المعارف الخاطئة التى تنفخ وتقتل فيما بعد، مثلما حصل للوزير المغرور".

لا توجد نسخة عربية مطبوعة من ألف ليلة وليلة تورد هذه الخاتمة. ولما كانت الترجمة الأصلية لهامير قد ضاعت، فوَحْدَه فحص جميع المخطوطات الموجودة، يسمح لنا بمعرفة ما إذا كان الأمر يتعلق بنص عربى أو بتأملات خطها قلم المترجم. وبصفة عامة، نحن أمام تعليق استخلاصى أضيف إلى الحكاية لاستخلاص عِبْرة. ومع ذلك، يبدو لنا من الصعب التسليم بأن هذا التعليق قد ابتدع تدخل جبريل . وفى انتظار الحسم فى هذه النقطة، يكون من المفيد إبداء بعض الملاحظات.

إن ذِكر الأوكسيس (جايهون – أمي-داريا) ينقلنا إلى أفغانستان التى زارها جانشاه، ويقدم لنا مؤشرا يساعد على تعيين مملكة كرزدان. فنحن نوجد، احتمالا، فى منطقة فارسية. لكن، أى عنصر إغريقى يبقى قائما فى هذه الحكاية التى قدم دانيال، كاتبها الأول، على أنه عالم إغريقي؟ أو أى عنصر عبرى انطلاقا من اللحظة التى يتحول فيها إلى دانيال ضفة نهر الأردن؟ يظهر لنا أن الفرضية الأكثر بساطة تكون، هنا، هى الأفضل : إذا قبلنا بأن كل حكيم قديم هو يوناني، وأن كل نبى هو عبري، فمن الواجب استخلاص أن متخيِّل الحكاية يستعمل تلك التمثيلات بحسب ما يناسبه. الأهم هو أن يكون واحد حكيما، والآخر نبيا، وإذن يكونان، رمزيا، إغريقيا وعبريا، ولا يتعلق الأمر بأن يكونا من أصل قابل لتعيين هويته.

إن ذكر كتاب مشتمل على جميع أسرار الطبيعة يحول تماما موضوع المكتبة التى جمعها العالِم. يتعلق الأمر، هنا، برمز لا يستطيع أيُّ تدقيق أن يتيح لنا، للأسف، فكَّ محتواه بيقين. وقد يجعلنا استحضار جبريل نفكر فى"كتاب الحياة" ليوم القيامة الذى يضم الأوامر الإلهية مكتوبة. ويمكن أيضا أن نفكر فى كتابة Liber mundi الذى هو

نموذج إلهي لا تعدو الكتب المنزلة أن تكون تجليات مفهومة له. ويمكن، أخيرا، التساؤل عما إذا لم يكن التأويل الكيميائي واردا هنا، مادام الأمر يتعلق بمعارف دنيوية ومقدَّسة، أم أنها، حسب النَّص، معارف "مُتبنية على العقل السليم" ومعارف "غامضة" تفشي أسرار الطبيعة؟.

مهما يكن، فإن دانيال يبحث في هذا الكتاب عن صيغة للخلود. وكان بصدَد اكتشاف حقائق جوهرية عندما تدخل جبريل ليمنعه من الوصول إليها . وهذه رواية أكثر جاذبية بما لا يقاس من رواية الغرق غير المفسًّر : فرئيس الملائكة يمنع كائنا بشريا من الوصول إلى العلم المطلق ومن اكتشاف ما هو من اختصاص الله. ولا شك أن المعلومات المقدَّمة لحاسب تُناسب متعلمي المسارَّة، إلاّ أنهم يظلون كائنات بشرية. من ثم فإن إشارة جبريل على درجة عالية من الرمزية فهي تحسب حصة السماء وحصة الأرض. وفي ذلك العبرة التي سنجدها في موت عفان على يد التنين الحارس لجثة سليمان. وهي أيضا وفي العمق، العبرة المقدًّمة لجانشاه، من أن الموت، بدون تفسير، يأتي ليحرمه من المخلوقة العلوية التي دفعه الجنون إلى حبها. ويتركه خمس ورقات فقط لدانيال، كان جبريل يرسم حدود مالا يمكن اجتيازُه .

للأسف، فإن هذه الرواية للحكاية لا تعدِّد العلوم المختلفة المقصودة في هذا السياق. وقد كان من شأن ذلك أن يتيح المقارنة بلائحة المعارف المكتسبة نتيجة ابتلاع الحساء السحري. ونتساءل : هل يتعلق الأمر، هنا، بأثر لمواجهة بين نموذجين من المعرفة : معرفة تتمُّ عن طريق كتابة مقدَّسة ومعرفة تَستعمل النقل الشفوي السحري؟ لقد اتضح لنا أن مسارَّة حاسب كريم الدين تنتسب، بلا جدال، إلى النموذج الثاني. وسنرى أن بلوقيا سيصل إلى معرفة العالم الآخر بفضل سَفره. ولا يمكننا، الآن، أن نضيف أكثر مما قلناه عمَّا يبدو مِن تَجاوُزٍ لصيغَتَي الوصول إلى المعرفة.

١٧- بلوقيا أو الرحلة السماوية

مسارات بلوقيا

I – من القاهرة إلى كهف سليمان :

القاهرة ——> جزيرة الحيات فى جهنّم ——> جزيرة ملكة الحيات——> القدس ولقاء عفان ——> جزيرة ملكة الحيات ——> اجتياز البحور السبعة——> جبل الزمرد، ومغارة سليمان، وموت عفان، وظهور جبريل .

II- من مغارة سليمان إلى جزيرة شجرة التفاح لآدم : اجتياز البحور السبعة :

مغارة سليمان ——> 1 جزيرة كأنها الجنة ——> 2 جزيرة جبالها من المغناطيس

فجمع لوحوش البر وبها نَمِر عظيم ووحوش البحر

——> 3 جزيرة فى بحر ——> 4 جزيرة من رمل أبيض ——> 5 جزيرة أرضها

به رياح وعواصف مثل البلور

——> 6 جزيرة بها جبلان وأشجار ——> 7 جزيرة تفاح آدم أثمارها كرؤوس

الآدميين ومثل طيور خضراء وبنات البحر يرقصن. وتسمى مملكة صخر

III- من جزيرة تفاح آدم إلى مقابلة الملائكة الأربعة :

——> جزيرة شجر التفاح : أرض شدَّاد بن عاد يحميها شراهيا وهى فى حوزة الملك صخر، مملكة صخر، الطبقات السبع لنار جهنم، خلق الجان والشياطين، ميلاد إبليس ——> مملكة براخيا حيث يقيم شهرين ——> الملك ميخائيل فوق الجبل وهو مُوكل بتصريف الليل والنهار ——> مَرْج عظيم به سبعة أنهار وشجرة عظيمة تحتها أربعة ملائكة واحد له صورة إنسان، والثانى صورة وحش، والثالث صورة طير، والرابع صورة نور ——> جبل قاف، الملك حزقائيل منفذ أوامر الله من زلزلة أوْ قحط أو خصب، يصف لبلوقيا ما وراء جبل قاف ——> التوجه إلى الشرق، باب يحرسها شيخان ويفتحها له جبريل ——> مجمع البحريْن نصف البحر مالح ونصفه حلوٌ وحوله جبلان من الياقوت الأحمر، ملائكة الماء ——> لقاء أربعة ملائكة مكلفون بالقبض على ثعبان عظيم خَرَّبَ ألف مدينة ——> مدينة القبريْن حيث التقى بلوقيا بـ : جانشاه.

مقارنة بين روايتين

قصص الأنبياء	ألف ليلة وليلة
مملكة صخر، ومعركة الجان مع الشياطين .	جزيرة شجر التفاح : مملكة صخر التي يدافع عنها شراهيا، والتي يهاجمها، مرة في السنة شياطين الأرض البيضاء الواقعة على مسافة خمس وسبعين سنة من السير وراء جبل قاف. وليمة كبيرة عند صخر
حكاية خلق الجان والشياطين : جبليت فيصورة أسد، وتمليت فى صورة ذئب، ثم خلق إبليس .	حكاية خلق الجان والشياطين . خلق من النارخليت على صورة أسد، ومليت على صورة ذئبة ، ثم خلق إبليس .
رحلة على ظهر فرس خلال نصف يوم قطع فيها مسيرة مائة وعشرين سنة : لقاؤه بشيخ وشاب سلّمها الفرس. سيره فوق الماء.	رحلة على ظهر فرس خلال يومين قطع فيهما سبعين شهرا إلى أن بلغ مملكة براخيا حيث مَكَثَ شهرين .
الملَك يوحائيل الذى تلمس جناحاه الشرق والغرب وهو مُوكّل بظلمة الليل وضوء النهار، فى يده اليمنى الضوء ، وفى اليسرى الظلمات، ويتلفظ بالشهادة.	الملك ميخائيل فوق الجبل وجناحاه يلامسان الشرق والغرب، وموكول بالنهار والليل ، ويُصلي للنبي محمد.
الملَك ميخائيل : واقف ويده اليمنى فى السماء، واليسرى فى الأرض وقدماه تحت الثرى وهو سيد الرياح والمياه ويتلفظ بالشهادة.	
أربعة ملائكة لهم رأس ثور، ورأس نسر، ورأس أسد، ورأس إنسان.	مرج شاسع وسبعة أنهار وشجرة عظيمة وأربعة ملائكة لهم شكل إنسان، ووحش، وطائر، وثور.

قصص الأنبياء	ألف ليلة وليلة
الملَك حـزقـائيل المكلف بِجَبل قـاف المصنوع من الزمـرد، يمسك في يده أعنَّة العـالم وهو سيِّد الزَلْزلة. يصف لبلوقيا ما وراء قـاف : أربعون دنيا في كل دنيا أَربعمائة ألف باب ، كلها نور وذهب وعليها حُجب من نور، وسكانها مـلائكة لا يعـرفـون آدم ولا إبليس ولا جهنَّم، وهم يتلفظون الشهادة. ما وراء ذلك توجـد مملكة الله. وجـبل قـاف موضوع بين قَرنيْ ثور اسمه بَهَموتْ وبين القرنين مسيرة ثَلاثين ألف سنة ، ويوجدالثور على صخرة بيضاء.	ملَك يحرس جبل قاف وينفذ أوامرالله، ويمسك بعروق الأرض وهو سيِّد الزلزلة والجفاف والخِصب. يصف لبلوقيا مـا وراء قـاف : أرض بيضاء ومـلائكة يصلون للنبي مـحمـد. وعلى مسيرة خمسمائة سنة يوجد جبل من الثلج يحمي الأرض من نار جهنَّم. وخلف الجبل أربعون أرضًا من الياقوت يسكنها مـلائكة لا يعرفـون لاحواء ولا آدم، ولا ليل ولا نهـار، ويدعـون لأمـة مـحـمـد. والدنيـا يحملها : الملَك ، والصخرة ، والنور، والحوت، والبحر، والهواء ، يتوجه نحو الشرق، يجد شيخين والنار والحيَّة.
أ- باب يحـرسـهـا ملَكٌ له رأس ثور وآخرله رأس كبش ويتلفظان الشهادة ، ولايعـرفـان لا آدم ولا إسـرائيل ، ولكنهمايعرفان النبي محمد.	ويورد حكاية عـيـسى الذي طلب أن تَحفظُ جهنم في بطنها إلى يوم القيامة.
ب - يرسل الله جبريل لينفتح الباب المغلق. وهناك بحران : واحد مـالح وبه جبل من المالح والعذب، محاطان بجبلَيْن أحدهما من الذهب ، والآخر من الماء العذب، وبه جبل من الفضة. وبين هذيْن الجبليْن ملك له شكل نملة ومعه مـلائكة بنفس الشكل. وقد انبثقت المياه من تحت العرش قبل أن يخلق الله الملائكة. وكل ذهب الدنيا وفضتّها يأتيان من هذين الجبليْن.	يتـوجـه نحـو الشـرق، يجد شيخين يحرسان بابًا مغلقًا، أرسل الله جبريل ليفتحها. وهناك بحران : من الماء المالح والعذب، محاطان بجبلين من الياقوت. مـلائكة يصـرفون الميـاه التي نَبعتْ من مكان تحت العرش.

قصص الأنبياء	ألف ليلة وليلة
بحر شاسع مملوء بالحوت الكبير، والحوت الأعظم يتلفظ بالشهادة وقدأعطى لبلوقيا قرصاً أبيض سمح له بأن يمشي بدون أن يتعب أو ينام وبدون أن يأكل مدة أربعين سنة.	التقى شابا جميلا يمشي على الماء
عودة إلى العمران. قبل وصوله إليه، قابل إسرافيل وميخائيل وجبريل وهم يطاردون حيّة ليَسُوقُوها إلى جهنّم ليِعذب الله بها الكفّار يوم القيامة.	يلتقي بالملائكة الأربعة : جبريل ، إسرافيل، ميخائيل، عزرائيل وهم يطاردون حيّة خربتْ ألف مدينة، ويريدون أن يلقوا بها في جهنّم.
جزيرة يجد فيها بلوقيا النبي صالح بين قبري أخيه وأمّه.	وصل إلى جزيرة وجد بها جانشاه بين قبرين حكاية جانشاه. .
جزيرة ؛ فوق شجرة طائر من طيورالجنة له رأس من ذهب وعيناه من ياقوت ومنقاره من لؤلؤ، ويداه من زعفران وقوائمه من زمرد ؛ وقد رافق آدم وهو يحرس المائدة التي بها أطعمة من الجنّة. وهذه الجزيرة قد زارَها الخضِر عليه السلام.	جزيرة مليئة بالأشجار، تخترقهاالأنهار، وتشبه الجنّة. أشجار لهاأوراق كبيرة مثل حجاب وعليها وضع سماط الأكل ؛ طائر من اللؤلؤ والزمردورجلاه من فضّة ومنقاره من ياقوت وريشه من الأحجار النفيسة، وهويصلي على النبي محمد.
	حكاية سقوط آدم مع أربع ورقات من الجنة، وهي الأوراق التي أعطت الحرير والمسك، والعسل، والفلفل.
	احتفال ليلة الخميس، وطعام الله.
الخضر يقود بلوقيا إلى بيته مسيرةَ خمسمائة سنة علي الأقدام. وحكى بلوقيا ما رآه لبني إسرائل فكتبوه.	أمر الله الخَضر أن يردّ بلوقيا إلى القاهرة التي هي على مسيرة خمس وتسعين سنة من المشي. فخطا الخضِر خطوة واحدة لقطع المسافة.

ويظهر أن أول نصّ ذكر عفّان وبلوقيا هو الترجمة الفارسية المختصرة لتاريخ الطبري [1] والتي أنجزها أبو علي البلعمي (المتوفي سنة 363 هجرية، 974م)، حيث نجد أن من بين الأسئلة التي وجّهها اليهود للنبي محمد سؤال متعلق بِقَبر سليمان. ،نورد، هنا، إجابة الرسول بكاملها، كما وردت في هذه الترجمة :

"يوجد قبر أخي سليمان وسط بحرٍ هو جزء من البحر الكبير، وداخل قصرٍ مشيَّد وسط صخْرة. ويشتمل ذلك القصر على عرش أُجْلس عليه سليمان بِنفس الهيئة التي كان يجلس بها أثناء فترة مُلكه ؛ فالخاتم الملكي ما يزال في أصبعه حتى ليكاد المرء يقول بأن سليمان ما يزال على قيْد الحياة. وفي تلك الجزيرة يتولى اثنا عشر حارسًا لحماية سليمان ليل نهار. وما مِنْ مخلوق يستطيع الوصول إلى موضع قبر ذلك الأمير، لأن الوصول إليه يستلزم البقاء شهريْن وسط البحر. ويقال أيضا بأنه، منذ موت سليمان، لم يصل أي إنسان إلى قبره باستثناء اثنَيْن أحدهما عفان والآخر بلوقيا.

«ويقال أن عفان ذهب للبحث عن خاتم سليمان وأنَّه اصْطَحب معه بلوقيا في رحلته. وقد رحلا ووصلا، بعد مشاق عديدة، إلى المكان الذي وصفناه. بعد ذلك، عندما حاول عفان أن ينزع الخاتم من أصبع سليمان، سقطتْ عليه الصاعقة بأمر من الله القدير وأردته قتيلا.

"عاد بلوقيا أدراجه وأشاع بين الناس هذه الواقعة".

نتوفر، هنا، على ملخص قصير للحكاية، إلاَّ أنه تامٌّ في مجمله. المؤسف هو أن هذا النَّص غير مُترجَم عن كتاب الطبري لأنه لا يوجد فيه، كما لا توجد به حكاية مدينة النحاس وهي قصة أخرى من ألف ليلة وليلة أدمجها البلعمي في "ترجمته" لكتاب الطبري. وقد أشار إلى هذا زوتنبرغ (H. Zotenbery) في حينه عندما ترجم إلى الفرنسية النص الفارسي. قال زوتنيرغ في مقدمته : "إن الحكايات الخرافية المتصلة بشخصيات التاريخ الإنْجيلي للعهد القديم والجديد، لم تكن موجودة في الأصل العربي [تاريخ الطبري]، وقد أضاف المترجم الفارسي والمحرر الجديد للكتاب،

1 نقتبس هذه الفقرة من الترجمة الفرنسية لهذا المختصر لتاريخ الطبري، وهي من إنجاز زوتنبيرغ، باريس، الطبعة الثانية 1984 ج.I، ص . 64 : De la création à David وهذه الفقرة غير موجودة في الأصل العربي من تاريخ الطبري.

عدة حكايات [...] ومع ذلك، لا يمكن الزَّعم، مثلما فعل سبرنجر (Sprenger) بأن هذا الجزء من الترجمة الفارسية لكتاب الطبري مأخوذ بكامله من "تاريخ الأنبياء" للغزالي[1]".

ويوضح زوتنبرغ بأنه لم يُترجم عن الترجمة الفارسية المتأخرة والمغيَّرة التي استمدَّت حكاياتها وخرافاتها من مصادر مختلفة، وإنما اعتمد ترجمة البلعمي. ولا شك أن هذا الأخير كان مُطَّلعًا على حكاية بلوقيا غير أنه لم يستطع أن يأخذها عن الغزالي (1085 - 1111 م) ولا حتى عن الطبري نفسه (توفي سنة 1036م) ونلاحظ، في الأخير، بأن الوزير سمنيد يكتفي بإحالة بسيطة على هذه الحكاية، دون أن يَرْويهَا كاملة كما هو الحال في الكتاب الذي جعلناه موضوعًا للمقارنة. ويتعلق الأمر بقصص الأنبياء المسمَّى عرائس المجالس الذي أَلَّفه الثَّعْلَبي في القرن الخامس الهجري (توفي سنة ٤٢٧هظ / 1306م) ؛ وسيورد الحكاية النُّوري (توفي سنة 732هـ، 1332م) في كتابه الموسوعي "نهاية الأرب في فنون الأدب"[2]. كما نجد مُقتطفَيْن قصيرين من نفس الحكاية في كتاب لابْن إياس (توفي سنة 930هـ) عنوانه "مرج الزهور في وقائع الدهور" [3]. لكننا لا نجدها واردة في أي مجموعة لقصص الأنبياء التي جمعها الكسائي، والجزائري، وابن كثير، ولا في أسرار النُّطقاء للإسماعيلي جعفر ابن منصور اليمن.

وفيما نتوفر عليه اليوم من معلومات، يستحيل إعادة رسم مسار هذه الحكاية. وأيضا يبقى وصولها إلى كتاب الثَّعْلَبي غامضا مثل اختفائها من الكتب الأخرى المشابهة للمؤلفات المخَصصة للأنبياء والصالحين الذين سبقوا الرسول محمد. ويُمكنُ أَنْ نَعْزُوَ استبعادها من تلك الكتُب إلى صرامة علماء الكلام، بدون أن نتوفر على حجة مدققة تدعم قولنا. إلاَّ أن المسألة التي تهمُّنا أساسًا تظلُّ بدون جواب : ماهو الكتاب

1- مصدر مذكور، ص : 12 .

2- الجزء VIX ، ص 192-194، من طبعة القاهرة، 1938 .

3-يتعلق الأمر بمؤرخ المماليك في مصر محمد بن أحمد بن إياس الحنفي الذي طبع كتابه عدة طبعات شعبية بعنوان : "بدائع الزهور في وقائع الدهور" وهو ينطبق على كتاب كبير نشر في ٣ أجزاء. كذلك من المستحيل أن يكون هو نفس الكتيب الصغير الذي نشرته مكتبة المنار في تونس. ويشير برانفير Brinver في موسوعة الإسلام (الطبعة 2، ج III، ص 836) إلى أن الأمر يتعلق بعنوان يحدد قصة شعبية تتعلق بالبطريركات والأنبياء، وأنها ربما لم تكن صادرة عنه... ونشير إلى أن حكايات كثيرة تعزو إلى أنبياء مختلفين فى العلم بمجيء الرسول محمد ؛ وفي القرآن، نجد أن عيسى هو الذي يعلن عن رسالة النبي.

الذي أورد لأول مرّة رحلة بلوقيا؟ هل كانت توجد ضمن المحكيات المثقّفة والوعظية قبل أن تُسْتَبْعَد منها لتجد ملجأ في كَنَف القصص والحكايات؟ أم أنها أسطورة قبل إسلامية بزمن طويل نقلها الروّاة ونشروها قبل أن يوظفها الإسلام لحسابه؟.

إن كثيرا من الباحثين استخلصوا بأن أصل هذه الحكاية هو أصل يهودي. ويشير كواتان (S.D. Goiten) "إلى أن بالإمكان أن نجد في التلمود أصل كثير من محكيات الرجال الصالحين عند بني إسرائيل والتي تسرّب عدد كبير منها إلى ألف ليلة وليلة" (1). ويدقّق ليتمان بأن "أسفار بلوقيا وماء الفُتُوّة الذي كان يبحث عنه الأمير أحمد، يمكن أن يعكس موضوعات تتضمنها ملحمةُ جلجاميش. لكن الخَضِر ومنبع الحياة قد نُقِلا، غالبًا، إلى العرب من خلال رواية الإسكندر، مثلما أن رحلات بلوقيا قد وصلتهم عبر الأدب اليهودي"(2). وكتب إليسييفْ، في موضوع هذه الحكاية التي تحمل رَقْمَ 123A في سجلّه لثيمات ومُوتيفات ألف ليلة وليلة : "أقدم رواية لهذه الحكاية نقلها يهودي اعتنق الإسلام في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري" (ص : 42).

ويضيف فيما بعد : "يرى شوڤان، أن ناشر المخطوط المصري المنقّح يمكن أن يكون هو اليهودي الذي أسلم إبراهام الميمونيد الذي ربما استعار بعض القصص من وَهْب بن المنبّه صاحب كتاب أشياء إسرائيل" (ص : 53). ويتعلق الأمر بالإسرائيليات أو المحكيات الخُرافية ذات الأصل العبري التي أثارتْ مشكلات كثيرة عند العشيرة المسلمة. غير أن إلسييف لم يتابع تحليله وأهمل رواية الثعلبي لحكاية بلوقيا. ذلك أن الثعلبي يأتي بإسناد يوضح سلسلة الرواة التي تنتهي عند عبد الله بن سلام اليهودي المديني من قبيلة بني قينوقاع. وكان هورويتز قد قدّم بشأنه ملاحظة تهمنا كثيرًا، إذ أشار إلى أن هذه الشخصية "قد أصبحتْ في التقاليد الإسلامية ممثّلاً نموذجيًا لعلماء القانون اليهود الذين كانوا يحترمون الحقيقة احترامًا كبيرًا ويعترفون بأن محمدا كان هو الرسول المتَنَبَّأ به في التوراة".

ويستشهد المؤلف، في هذا الصدد، بحكايات بلوقيا التي وضعها الثعلبي على لسانه والتي هي من أصل يهودي(3).

1- الموسوعة الإسلامية، ط. 2، مقالة : بنو إسرائيل، ج 1، ص : 1053 .

2- الموسوعة الإسلامية، ط2، مقالة : ألف ليلة، ج 1 ، ص : 374 .

3- الموسوعة الإسلامية، ط.2، مقالة : عبد الله ابن سلام، ج 1، ص : 53 .

يمكن، إذن، أن يكون بلوقيا جزءًا من الإسرائيليات. وإذا استعنًا بالترتيب الذي وضعه ج. ڤاجدا، وبالأنواع الثلاثة من النصوص التي يشملها هذا المصطلح، فإنَّ بلوقيا سيكون في آنٍ، حكاية تعليمية وإحدى الخرافات المستخرَجة من الفولكلور والتي يُزعَم أنها مستعارة من مصادر يهودية وأحيانًا يكون الزعم صحيحًا.

جميع هذه التحليلات تُعيِّن مصدرًا محتملاً كما تُؤشِّر على المسار الذي قَادَ هذه الحكاية إلى قصص الأنبياء للثعلبي وإلى ألف ليلة وليلة. وليس من مهمتنا أن نرسم بدقَّة ذلك المسار، بل أن نوضح السبب الكامن وراء تحديده. إننا نميز، في هذه الحكاية، ملمحًا جوهريًا وَإلْباسه الظرفي، والملمح الجوهري هو التَّالي : نص مقدس عن القانون الذي يجب أن يدبِّر شئون الإنسانية، يكتشفه شخص. واللباس الذي يرتديه هذا القانون هو إسلامي : فمنذ عهد الملوك العبريين القدماء تَمَّ الإعلان عن التنبؤ بمجيء محمد خاتم الأنبياء. وانطلاقًا من ذلك، تتولَّى الحكاية إظهار أن كل شيء في الكون وفي العالم الآخر يُسجل مجيئه كحدثٍ جوهري.

لو أن الأمر يتعلق بأُسطورة من أصل عبري، فإنها لا يمكن أن تكون سوى أسطورة محرَّفة. ذلك أن المؤلفين الذين ذكرنا أَسماءهم لا يُبرزون أولا يؤَوِّلون حدثَيْن مُثيريْن : سيكون من العجيب أن يكون المسلمون هم الذين اكتشفوا حكايات يهودية "أصلية"تتنبَّأ برسالة محمَّد. يمكن الظن بأن الأمر يتعلق باخْتلاق من لَدُن مُعتنقي الإسلام ذوي الأصل اليهودي والذين أرادوا استغلال موضوعة التنبُّؤ المكتوم. لكن، لماذا في تلك الحال يقوم عَالِمُ كلام صارم مثل ابن كثير – أشار إلى ذلك ڤاجدا– وأيضا الجزائري والكسائي بإقصاء بلوقيا من قصص أنبيائهم؟.

نستطيع أن نَرسم الخطوط الأولي لجوابٍ عن أوَّل سؤال. فقد نكون أمام تذكُّر إنْجيلي جِدّ مُشوَّه تَمَّ تحويله لفائدة الإسلام. ويُورِد الثَّعْلبي –على عكس رواية ألف ليلة وليلة– اسم ملك بني إسرائيل مصر "كذا" والد بلوقيا وهو أُوشيا. ونميل، هنا، إلى التفكير في جوزياس الذي أصدر أوامره في السنة الثامنة عشر لِتولِّيه المُلك، بإصلاح دار يَحيَى. وقد أُنْجزت الإصلاحات تحت مراقبة القسيس الكبير هِيلقيَا هُو الذي أخبر السكرتير شافانْ بأنه اكتشف كتاب القانون داخل المعبد. وحسب التعليقات، فإن الأمر يتعلَّق بفقَرات هامَّة من Deutéronome جمعها إيزيشياس وظلَّت محفوظة خلال اضطهاد مَنَاسي ثم ضاعت منذ ذلك التاريخ. وعندما قرأ السكرتير شافان الوثيقة على جوزياس، مزَّق هذا الأخير ثيابه "لأن غضب يحيى كبير وقد اشتعل ضدّنا

لأن آباءنا لم يُطيعوا أقوال ذلك الكتاب بأنْ يتصرفوا حسب ما هو مكتوب فيه" (2 ملكان 22، 22–1، –13 وأيضًا التعليقان 34 , 3 0 34 , 14).

لنقارن الآن ذلك مع حكاية بلوقيا :

– في "الليالي" : ملك عبري منْ مصر، مُتَضلِّع في العلوم الدينية يموت. ويكتشف ابنُه في بيت صغير عموداً من الرُّخام الأبيض قد وُضِعَ عليه صندوق من الأبنوس يحتوي على علبة ذهبية، وبداخلها يوجد كتابٌ يصف محمداً ويعلن عن رسالته.

– وفي قصص الأنبياء للثعلبي : أوشيا والد بلوقيا ليس مَلِكًا، بل هو إمام بني إسرائيل وقد كشف الإعلان عن نُبوَّة محمَّد في التوراة، إلاَّ أنه أَخْفَى ذلك عن شعبه. وبعد موته، اكتشف ابنُه صندوقًا حديديًا به قُفل ويشتمل على صندوق من خشب الدلُب. داخل هذا الصندوق، توجد أوراق بها وصفٌ لمجيء محمد.

في النصيْن معًا، سواء بلوقيا أو شعب إسرائيل، كلٌّ منهما يلْعنُ الأب الميِّت ويمسك نفسه بصعوبة عن إخراج جثته من القبر لإحراقها. وفي النّصين، نجد أن بلوقيا تعلَّق بحبٍّ كامل للرسول الآتي وانطلق للبحث عنه.

إذن، فإن الخُطاطة تَستقيم بالنسبة لما هو جوهريٌّ : تَمَّ الكشف عن حقيقة تائهة أو مكتومة وهناك مسعى لإرجاعها إلى نِصابها أو الذهاب للقائها. وبدون أن نحرص على أن نرى في حكاية بلوقيا تحولاً لقصة جوزياس، فإننا نريد أن نُسجِّل ملمحين آخريْن يُقَرِّبان ما بين الحكايتيْن :

– يُسمى سكرتير جوزياس شافانْ ؛ ويلتقي بلوقيا شخصية لِعَالِم بالقانون يُسمى عفان، سنرجع إليه فيما بعد.

– بعد اكتشاف الكتاب، سيستشير جوزياش النبيَّة هولدا التي تسكن القدس ؛ وبلوقيا يغادر القاهرة إلى القدس وفي الطريق يلتقي بمليخا مَلِكة الحيَّات.

نوقف التقريب بين الحكايتيْن عند هذا الحدّ. ومثل حالة دانيال، لا نستطيع أن نصل إلى تأكيدات أكثر. إن غرضنا، كما قلنا في مقدمتنا، هو شيء آخر، وعلينا الآن أن نظل قريبين ومرتبطين بهذه الحكاية من ألف ليلة وليلة. نعرف، إذن، السبب الذي حمل بلوقيا على الرحيل. وكان بحثُه هو موضوع حكاية تنقسم إلى جزئيْن مُتميِّزين بوضوح، وقد اختُبرا في "الليالي" وفي قصص الأنبياء للثعلبي، إلاَّ أنهما لا يرجعان إلى نفس الاستيحاء : فهناك بحثٌ وطلبٌ عند الملك سليمان، وهناك رحلة سماوية.

لنُذكّر بالوقائع : بلوقيا يغادر مصر، يرسو على جزيرة حيّات جهنم ثم على الجزيرة التي تُقيم بها ملكة الحيات. من هناك يذهب إلى القدس حيث يلتقي عفان العالِم المُتضلّع في جميع العلوم وبِخاصةٍ في الهندسة، وعلم الفلك، والرياضيات والكيمياء، والسحر. وهو أيضاً مطّلع على الكتب المقدسة : التّوراة والإنجيل، والزبور. وقد اكتشف في أحد الكتُب بأن خاتم سليمان يمنح السلطة "على الإنس والجان والطيور والوحوش وجميع المخلوقات". ويُوجد خاتم سليمان دائمًا في أصبع سليمان الذي وُضِع داخل تابوت ونُقِلَ إلى مكان يوجد بِبَحْرٍ لا تستطيع أي سفينة أن تَعْبُرَه (الليلة 479، ص : 902). وخطة عفان هي الاستيلاء على الخاتم، وليس هناك وسيلة بشرية تتيح له الوصول إلى هَدفه، غير أنه اكتشف، ودائمًا في أحد الكُتب، وُجودَ عشب سحري له عُصارة تسمح بالسيْر فوق الماء. وَوَحْدَها ملكة الحيات تعرف المكان الذي يَنْبتُ به ذلك العشب. وبلوقيا الذي تعرَّف عليه عفان، قد قابل ملكة الحيات ولذلك عرض عليه هذه الصفقة :

– أسر ملكة الحيات لتقودهما إلى مكان العشب السحري، ثم الذهاب لأخذ خاتم سليمان.

– بفضل الخاتم، يذهبان إلى بحر الظلمات ويعثران على منبع الفتوّة ويشربان من مَائه ؛ وبذلك يمكنهما أن يعيشا إلى آخر الأزمنة وينْضَمَّان إلى الرسول محمد. وما يمكن أن نجده من اختلاف في الصيغة بين رواية قصص الأنبياء للثعلبي ورواية ألف ليلة، لا يؤدي إلى استنتاج ؛ فالأمر يتعلق بنفس التعاقد المتّفَق عليه بكلمات متباينة أحيانًا.

سينفذ الرجلان، إذن، برنامجهما رغم أن ملكة الحيَّات نبَّهتهما إلى أنهما لن يتمكّنا من الاستيلاء على الخاتم. قالت لهما بأنه من الأفضل أن يقطتفا العشب الذي يُؤمن لهما الحياة إلى أول نَفْخة في الصُّور تُعلن القيامة (ص : 905). لاشيء يحول دون تحقّق قَدَرهما : وَصَلاَ إلى قُرب الملك سليمان الميِّت، وَهَلَكَ عفّان وسط لهب التِّنّين. وفشلتْ محاولة تَمَلُّك السلطة، وهكذا يبدو، بين سليمان يَتَمنَّع ومحمد غائب، أنْ لا شيء ممكن؛ وإعداد العالِم الذي يذهب للبحث عن سرِّ السلطة في الكتب، وهو أمر

رمزي. فقد قال الله بأنْ لا أحد، بعد سليمان، سيملك قوة مساوية لقوته[1]. وكان جواب جبريل واضحا: لم يأتِ زمن محمد بعد، ولا يمكن لزمن الإنسان أن يمتدَّ إلى الزمن الميتافيزيقي.

لن يصل، إذن، بلوقيا إلى النبي، ويمكنه أن يجد تأكيداً على مجيئه وأن يكتشف في العالم الآخر علامات عن ظهوره. وسيكتشف الكون والطبيعة وتنظيماتهما والكائنات التي تسكنهما من خلال رؤيا مُعجزة.

إن مسارات الشخوص تُظهر كثافة تنقُّلاتها. ويمكن أن نعتبر مسار بلوقيا بمثابة معراج ليس هدفه النهائي المثول أمام اللّه، مثلما هو الأمر بالنسبة للرسول محمد. ومن خلال تحليل هذه المسارات في "الليالي" وقصص الأنبياء للثعلبي، ويمكن الوصول إلى خلاصات في غاية الأهمية حول تكوين تلك الرحلة. أول شيء هو أنها رحلة مزدوجة: فالعودة من مغارة سليمان هي أرضية في البدء، ثم سماوية فيما بعد. وسيقوم بلوقيا، بعد موت عفان، باجتياز البحور السبعة والرسوّ على جزيرة تقع عند طرف كلِّ بحر، خلال سفر لا يختلف كثيرا عن سفر ابن بطوطة. الاختلاف الوحيد، هو أن بلوقيا بفضل عصارة العشب السحري، يمشي فوق الأمواج. وكل جزيرة تقدم له مشهداً يَصفُهُ باقتضابٍ أو بإسْهاب حسب الحالات. ويلاقي حيوانات كثيرة في طريقه : جَمْع لحيوانات البحر وآخر لحيوانات الأرض وهي في احتفال ليلي يُخلِّد تصالُحَ الأنواع على أرض جزيرةٍ فرْدَوْسيَّة. ويقابل نمراً ضخماً في الجزيرة ذات الجبل المغناطيسي؛ ثم في النهاية، كَوْكَبَةٌ عجيبة من بنات البحر حاملات مشاعل. اجتاز البحر السابع ليَرسُوَ على جزيرة التفاح التي تذكرنا بجزيرة الواق-واق التي تحمل أشجارها رؤوساً بشرية أو طيوراً.

إلى هذا الحدّ، يمتدّ الغريب والعجيب بطريقة حرَّة، لكل من دون أن تُوضَع الطبيعة البشرية لهذه الرحلة مَوْضع تساؤل قويّ. إلاّ أنه فيما بعد سيَهتزُّ كل شيء وتغدو الرحلةُ سماويَّة بمعنى الكلمة ؛ فَتتغيَّر شخصية بلوقيا من حيث الوضع الاعتباري والسفر من حيث طبيعتُه. وخلال اجتياز السبعة بحار، ظل بلوقيا يتأمل

1- « ها قد وهبك قلبا حكيما ، ذكيا بحيث أن أحدا مثلك لم يوجد قبلك ، وبعدك لن يوجد من هم مثلك » (الملوك ، 3 ، 4-10).

وفي القرآن (سورة صَ) نجد أن سليمان هو الذي يطلب من الله أن يهبه سلطة لن يمتلكها أحد بعده: "ربي هب لي ملكا لا ينبغي لأحد من بعدي إنك أنت الوهاب".

مشاهد من كل الألوان بدون أن ينْبِس ببنت شفة. وانطلاقًا من جزيرة التفاح، لن يكفَّ عن محاورة الكائنات التي تُكلِّمُه. وقد وصل، فعلاً، إلى مملكة صخر وهو جنيٌّ يصعب تحديد هويّته[1]، يدخل في معركة كل سنة مع شياطين تَفدُ إلى الجزيرة. وهذا الجنيّ هو الذي سيصفُ لبلوقيا طبقات جهنم السبع – ورد ذلك في ألف ليلة وليلة فقط– وسيحكي له خرافة خلق الجانّ والشيطان ومنها إبليس. ثم لقيَ، فيما بعد، المَلَكَ الموكول إليه تصريف الليل والنهار، والملك المتحكّم في قُوى الطبيعة –الرياح والمياه– وزلزلة الأرض. وهذا الملَك كشف له ما وراء جبل قاف. وقد اطلع كذلك على وجود جبل من الجليد يَقِي الأرضَ من لهيب جهنّم ومن نار حاملي الكون[٢]. وبفضل جبريل سيصل، فيما بعد، إلى مَجْمَع البحريْن وسيلتقي بالملائكة الأربع المكلفين بمهمّة قبل أن يَرْسُو على الجزيرة التي وقَع عليه آدم مطروداً من الجنّة.

إن الرحلة مُدهشة. فهل يمكن الحديث عن صعود إلى السماء نطلق عليه إسم المعراج؟ يبدو هذا مستحيلاً ونستطيع أن نُوضحه بسهولة. فالمقارنة بين المساريْن تقدم لنا معلومات هامّة عن تكوُّن كلٍّ منهما. لنبدأ باستخراج النقط المشتركة :

– إن اجتياز المستحيل يستدعي وسيلةً خارقة للمعتاد: سلّم، سجادة، عرش، طائر أو عُصارة نباتية سحرية تسمح بالسيْر فوق الماء. والمرء الذي ينتمي إلى عالم الواقع عليه أن يتوفَّر على مطيَّة. من القدس، ارتقى محمد مدارج ليصل إلى السماوات، وبلوقيا يتوفَّر على قُوتٍ سحري. محمد يمتطي البُراق.

ليقطع المسافة بين مكّة والقدس، وبلوقيا يمتطي فرساً تنقلُه من مملكة صخر إلى مملكة براخيا في يوميْن بدلاً من سبعين شهرا (الليالي) أو في نصف يوم بدلاً من مائة وعشرين سنة (قصص الأنبياء).

١– صخر : في الخرافات العربية، هو الشيطان سيد البحر والذي يسرق خاتم سليمان الذي كان قد وضعه عند إحدى محظياته واسمها أمينة عندما كان يستحم. وقد اتخذ صخر سمت ومكان سليمان، إلا أنه فضح نفسه بمضاجعته لنساء الرسول أثناء فترة الحيض. وقد وضع في صخرة ورمي به البحر (تاريخ الطبري، ج. ا، ص . 498 وما تلاها). لكن رواية ثانية لهذه الحكاية (نفس المصدر، ص. 500/501) تقول بأن الشيطان سارق الخاتم يسمى صبقيق وليس صخرا وأن المرأة تسمى جرادة وليس أمينة.

٢ طبقات جهنم، جبل الجليد، حاملوا الكون هي تمثيلات تأخذ حيزا في أدب المعراج وفي القصص الأنبياء وفي فصول كتب التاريخ المخصصة لبداية العالم؛ عن تحليل هذه النصوص، نحيل على كتابنا إسراء محمد: Voyage nocturne de Mohamet، المطبعة الوطنية، باريس، 1988.

- يتعرّف المسافر على طوبوغرافيا الكون العامّة، وتتكشّف له أسرار توازُنها.

- يلتقي الملائكة المكّلفون بتنفيذ أوامر الله، وكذلك الموكول لهم تصريف قُوى الكون.

- يعود بلوقيا إلى شعبه يحْكيَ كلَّ ما أتاح الله له أن يعلمه.

يبدو المسار، إذن، مدفوعا بنفس الحركة. لكن يلزم الكثير حتى نستطيع أن نتحدث عن معراج. ويكفي أن نسرد النقط الآتية : لا يجتاز بلوقيا السماوات السبع، ولا يصل إلى عرش الله، ولا بطبيعة الحال إلى أمام الله نفسه، كما أنه لا يزور الجنة ولا يرى جهنّم. يلتقي جبريل ثلاث مرّات، إلا أنه ليس هو مَن يقوده. وهو لا يتحاور مع ملَك الموت. ومهما كانت رحلته مدهشة ومصيره كإنسان عجيبا لأنه يتكلم مع الملائكة، فإن مغامرته لا يمكن أن ترتقيَ إلى مستوى مغامرة محمد ؛ وهذا ما يجعلها ذات أهمّية ؛ ذلك أن بلوقيا يذهب باحثا مُتَطَلِّبا لِنَبيٍّ آتٍ ولشيء مجهول من التاريخ.

ورغم أن وجود الرسول قد تأكّد من قبل ميتاميزيقيًا، فإن ذلك يتمّ في أمكنة لا تتطابق مع الكون الذي يعيش فيه البشر. بل يتمُّ ذلك في السماء حيث يُرتل جميع الملائكة تمجيدات رسول لم يُولد بعد على الأرض، ومع ذلك فهو هناك ما دامت إرادةُ اللّه غير محدودة بزمان. فما قررته إرادتُه قائم منذ الأبد، والتنفيذ بمعناه الحرفي هو مجرد مسألة انغمار الأبدي في الزمان.

الأمر الإلهي معلق، وبلوقيا يهيم في فضاء ذلك التعليق، وهدفه يتراجع أمامه، وحبُّه الذي يُلْهِبُه لا يغذّي سوى مغامرةٍ بدون أمل. إنّه لَنْ يُسَرِّع الزمن ولن يتخلص من دَيْمُومته ولن يَقْتَحِمَ العالم الآخر ولن يفوز بسوى مشهد محدود. إن سفره قياميٌ بمعنى أنّه يتلقّى الكشف عن بعض الأسرار الكونية، غير أن الكشف يظل محدوداً. إنّه لا يصل إلى الكائن الأسمى ولن يكون لا نبيا ولا رسولاً مُبَشِّرًا.

إن معراج محمد تصاعدي، أما بلوقيا فإنه لم يرتفع عن الأفقية البشرية. وكل شيء يُقنعنا، في الواقع، بأنه ليس هو مَنْ انتقل بل تمثيلات تَتْرى أمامه. فنحن، بِشكلٍ ما، أمام مسافر ثابت على شَاكلَة توبور (Topor) . إننا لا نُحيل على حقيقة من حقائق السفر، وموضوعه الواقع لن يكون لها أي معنى.

والحكاية، وهي تخلق نفسها، تُقرِّر في شأن ذلك الواقع الذي يتأسس وهو يقول

نفسه. ذلك أن البحث عن العالم الآخر جد حاضر في المتخيَّل بحيث لا نستطيع أن نَدْحَضَهُ بالإحالة على ما هو قابل للتأكُّد من وجوده. لكن، بالضبط، فإن هذه الحرية التي تعرض نفسها بهدوءٍ على النَّظر، هي التي تسمح بأن نستخرج منا الأوليات.

وفي هذا الموضوع، لِنلاحظْ بأن مَحْكيّ بلوقيا يلجأ إلى أُسلوب مستعمل أيضًا في أدب المعراج ويتمثل في إدخال عناصر وصفية مكوَّنة من قبل إلى نسيج السَّرْد ذي الطراز القيامي أو الرؤْيوي. وهكذا فإن معراج محمد يستعمل تمثيلات تكوَّنت تدريجيًا وذلك لتشخيص مجموع مراحل صعود النبي إلى السماء [١]. وفي رواية ألف ليلة لرحلة بلوقيا، نجد أنها تدمج وصفًا لطبقات جهنَّم السبع على لسان صخر. وهذا المقطع غير موجود في رواية الثعلبي، لكننا نجده في مكان آخر من قصصه ومن قصص أنبياء الكسائي [٢]. كل ذلك يطرح مشكلة التبادلات التي تتمُّ بين الأجْنَاس الأدبية، ويَطرح مسألة الوضع الاعتباري لألف ليلة وليلة التي سنعود إليها في خاتمة هذه الدراسة.

يتعين علينا، الآن، أن نُبديَ ملاحظة متصلة ببلوقيا، في فقرة من طبعة القاهرة غير واردة في طَبْعات أخرى وخاصة في طبعة دار العودة، نجد إشارة تقول بأنه بعد عودته إلى مصر، قام الشاب بمحاولة ثانية لِجلْب ماء الفتوَّة من عند مَلكَة الحيَّات. ويشير شوفان، في ملخصه، إلى هذه الحلقة من الحكاية : "أراد بلوقيا أن يرى، مرة أخرى، ملكة الحيات، وقد نقلوه إلى قُربها في لمحة عيْن. لكن الملكة غائبة ومَنْ تَنُوبُ عنها لا تستطيع أن تُعطيه عشب الشباب والخلود الذي كان يبحث عنه" [3]

تُطالعنا، هنا الملامح الأولى لبحث ثان. ذلك أن ذِكْر الخَضر الملتصق بالبحث عن ماء الحياة في رواية الإسكندر، يمكن أن يحملنا علىَ الظَّنّ بأنَّه في لحظةٍ ما، قد تمَّ بالفعل ترحيل بلوقيا لخوض مغامرات جديدة. وتحتفظ طبعة القاهرة التي تطابق تماما طبعة بولاق، بآثار ذكرى هذه الرحلة. ومن المؤكد أن رواية قصص الأنبياء لا تذكر شيئًا من هذا. فملكةُ الحيَّات لا تعود إلى الظهور مطلقًا بعد أن تمَّ أَسرُها. وهذا

١ – انظر مقدمة كتابنا المذكور آنفا. إننا جد قريبين مما يفكر به جاك لوكوف بصدد رؤى العالم الآخر "والتي لم تصبح أفعال اعتقاد إلاَّ انطلاقًا من اللحظة التي تحققت فيها داخل المخيلة في شكل أمكنةٍ وبُلدان". ويضيف : "لا تتحقق العقيدة إلاَّ من خلال صُوَر". انظر كتاب تاريخ ومُتَخيَّل، ص 74 و 76 .

٢ – الثعلبي : ص : 5 إلى 8. والكسائي ص : 9 و 10 .

3–مرجع مذكور، ج IIV، ص : 59، رقم 77. ويقدم تْرِيسيان هذه التفصيلة بدوره. ج I ، ص : 238 .

صحيح بدليل أن حاسب كريم الدين، في "الليالي"، يسأل الملكة كيف تعرّفت على حكاية بلوقيا : فهي لم تلتق به مرّة أخرى منذ أن فارقها مصحوباً بعفان ليذهب عند سليمان[1] ، وليس مستبعداً أن بعض الرواة، شفوياً على الأقل، قد أعادوا تشكيل أوالية الرحلات المتجدِّدة.

إن هذه الخلاصة لا تؤيدها سوى ألف ليلة وليلة. إنها تدعم فرضيتنا المتعلقة بالثمة الأساسية لهذه الحكاية : وهي البحث على الخلود الذي اتّضح أنه الهدف الحقيقي لبلوقيا. صحيح أن الخطاب الإسلامي يضع محمداً في قلب ما يطلبه ويبحث عنه. لكن من الممكن التفكير بأن الأمر يتعلق، هنا، بحيلة الأسطورة التي تَقَبل لَبُوساً جديدا شريطة أن تستطيع الاستمرار في التعبير، إنها، وقد أُرْغِمتْ على ارتداء القناع، لا تنقص في الدلالة على حكايتها. ويتمُّ اكتشاف العالم الآخر باسم النبيّ، غيَر أن ذلك العالم الأخروي قد تكوَّن داخل مُتخيَّل سابق عن الإسلام. ورغم أن الملائكة الذين قَابَلَهمْ بلوقيا قد تلفَّظوا بالشهادة، فإنهم يظهرون على شاكلة آلهة وثَنية : فأحدهم هو سيّد النهار والليل، والآخر ربُّ القحط والخِصب إلخ. والمناظر المشاهدة أو المتخيَّلة عند الرحلة، هي مناظر الأسطورة. مغارة سليمان، جزيرة فردوسية، جبل مغناطيسي، جزيرة البللور ، مَرْج ذو سبعة أَنْهُر، جبل قاف.... كل ذلك يملأ أدب المعراج ويُوثثُ فضاءاته، وكذلك أدب العجائب، ونجد أيضا أنها تعود إلى الظهور في الأحاديث النبوية المختَلقَة وفي القصص. فصراع العمالقة ضد الشياطين، وخلق الشيطان من خلال مجامعة الأسد لجنس الحية الشيطان والذئبة مع جنس السلُحْفاة، ثم الحية الحاملة لجهنّم داخل بطنها... جميع هذه الأساطير والتمثيلات لا علاقة لها بالإسلام. إنها تخترقه وتستثمره وتدافع عن نفسها ضدّه أو تعمل على انتهاكه. وسنُخصص الجزء التّالي من تحليلنا للأسطورة المدهشة المتعلقة بمحمد ذي الآباء الأربعة والتي هي موضوع حكاية يجتمع فيها هؤلاء الملائكة-الآلهة وتلك المناظر للعالم الآخر ولملكة الحيّات.

هنا، يكون بلوقيا مستقرّاً بين نويه مثلما هو الشأن بالنسبة لمحمد. وهذا هو المهمّ : فنفس المتخيَّل يحملهم إلى داخل الحكاية. والتمثيلات نفسها تُرصع مَسارهم.

1 - القاهرة، ج II، ص 319، الليلة 561. في الواقع، إدخال شخصية حاسب هو الذي يرغم الراوي على هذا الوَصْل : نقطة بلوقيا ليست مستقلة كما هو الحال عند الثعلبي : إنها مسرودة بلسان ملكة الحيات، ومن الواجب إذن، أن تكون هي على علم بذلك بطريقة أو بأُخرى.

ومُنذئذٍ نفهم لماذا تأسلم بلوقيا بدون مشقَّةٍ، كما نفهم لماذا ارتبط حاسب كريم الدين ببلوقيا والتصق به ليُنَجِحَ مُسارَّتَه المتصلة بنشأة الكوْن. إنها فعلاً حكاية طقوسية عاشها حاسب، وهي مَعْزُوَّةٌ لشخصية بعيدة وأسطورية تَضْطَلع بِدَوْرِ الجَدِّ. هكذا تكون استمرارية المعرفة قد ضُمِنتْ. ويعيش حاسب سفرا مساريًا يكشف له أسرار العالم.

VII - جانشاه وخيال الرغبة

مسار جانشاه :

أ- من كابول إلى قصر سليمان :

صيْد، اقتفاء أثر غزالة ——> الجزيرة ذات العين الجارية، أكلةُ لحوم الآدميين يتكلمون مثل صفير الطير وينْقَسمون إلى نصفيْن——> جزيرة بها قصر من الرخام الأبيض والبللور، وإيوان محاط بالحدائق والبساتين : قصر سليمان، كراسي تَخْتٍ منصوب من الذهب الأحمر مرصع بأنواع الأحجار الكريمة تَسكنُه القرود : معركة مع الغيلان ذوي رؤوس الخيل أو رؤوس البقر يركبون خيولاً : اكتشاف لَوْحٍ من المرمر، فوق قمة جبل، كتب عليه سليمان ما يشير إلى اتجاهيْن : باتجاه الشرق، مسيرة ثلاثة أشهر نحو المحيط الذي يلفُّ الدنيا ؛ وباتجاه الغرب، مسيرة أربعة أشهر عَبْرَ وادي النَّمل، الجبل الهائج، النهر السبْتِي، مدينة اليهود. وبعد سنة ونصف قضاها جانشاه، في مدينة القرود، سيصل إلى مدينة اليهود (التي تبعد عن اليمن بسنتيْن وثلاثة أشهر)——> اختطافه من طرف طائر عظيم إلى قمة جبل، فيه أحجار كريمة، يوجد على مسافة نصف يوم من المدينة. وبعد مسيرة شهريْن فوق الجبل رأى واديًا تَغْمره الخضرة——> النزول والوصول إلى قصر سليمان الذي يحرسه الشيخ نصر ملك الطيور (الليلة 524) الموجود على مقربة من جبل قاف.

II- من قصر سليمان إلى كابُول :

شَمْسَة تقطع، خلال يوميْن المسافة التي يتمُّ قطعها خلال ثلاثين شهراً.

III- من كابول إلى قلعة جوهر تكنى :

كابول——> مَرْزَقَان——> الهند——> خراسان——> مدينة شمعون——> خَوارزم——> وادي القردة——> النهر السبتي——> مدينة اليهود——> جبل الجمانات——> قصر سليمان

(الليلة 545)—> يحمله طائر لمدة يوم وليلة—> عند شاه بَدْري ملك الوحوش، الركوب على وحش—> عند الملك شماخ، أخ شاه بدري ؛ ثم محمولا على طائر بأربعة أجنحة وله أرجل مثل أرجل الفيل—> دير الماس عند الراهب يَغْموس ملك الوحوش والطيور والجان منذ نوح (الليلة 548) : محمولاً على طائر أسود—> جبل الماس وراء جبل قاف يومان عُشُّ والدي الطائر سبع ليال وثمانية ايام المكان الذي تذهب إليه الطيور لتتغذى شهران قلعة الياقوت الأحمر، الذهب، بُرج الجمانات المستخرجة من بحر الظلمات.

-V ا من قصر الجواهر إلى كابول :

بعد سنتيْن من الإقامة، الركوب على محفَّة عظيمة يحملها عفاريت الملك شهلان، أَبُ شَمْسة ؛ عشرة أيام طيرانا تساوي ثلاثين شهراً كل يوم، وهو ما يعادل خَمساً وعشرين سنة سيراً على الطريق.

ومع جانشاه، سنعود إلى حكاية خاصة بالليالي، من أصل، رُبَّما، إيراني – هندي، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار عناصر التموضع المتضمنة في النص[1] ، ومن الضروري أن نرى كيف تم تنفيذ تعالق هذه الحكاية بحكاية بلوقيا.

في قصص الثَّعْلَبي، يقابل بلوقيا رُؤَساء الملائكة الأربعة المطاردين الحيَّة لمدة ثلاثين سنة، سيْراً على الأقدام، كي يقُودوها إلى جهنم من أجل تعذيب الكافرين. ثم واصل طريقه ليصل، بعد ذلك، إلى جزيرة يجد بها شاباً جالساً بين قبري والديْه. ويتعلق الأمر بالنبي صالح الذي بعثه الله إلى قبيلة ثمود[2] . وفي التّو، فارقه بلوقيا متجهًا إلى جزيرة التفاح حيث يُقيم طائر الجنَّة. ومن هذه الجزيرة سيحمله الخضر عائداً به إلى مصر.

ونفس الحالة، نَجدها في الليالي، حيث يلتقي بلوقيا، كذلك بشاب يبكي بيْن قبريْن. ولا يتعلّق الأمر بصالح ولكن بِجانشاه حزينا أمام قبر زوجته شمسة. أما القبر الثاني فكان فارغًا إذْ كان مُخصَّصاً له، وسيكون من باب الفضول معرفة ماذا حدث إذْ سيروي بلوقيا قصته للشاب.

إنَّ دقَّة التعالق بيْن الحكايتيْن جديرة بالملاحظة، فالحكايتان ليستا متجاورتين، ببساطة، إذ أن رواية قصص الأنبياء لم تُخصص للنبيِّ صالح سوى سطورقليلة لا

١- فقد تعني كابول أفغانستان ؛ ذلك أن المسيرة الثالثة لجانشاه تَمُرُّ على الهند وخراسان وخوارزم.

٢ - مرجع سابق ،ص : 321 .

تتطرق إلى رسالته، وتكتفي بالقول إن القبريْن هما لوالديْه الفاضلين. فالأمر يَتَّصل، إذاً، بنوع من المكان "الفارغ". وقد عملت الليالي على تغيير الشخصية وَوَضَعَتْها ضمن مأساتها، فبدل ذكرى عائمة نَجِدُ مغامرة حَيَّة لزوجين مفجوعين. وهاهنا، قبضت الليالي على مناسبة مُشْتَهاة لتَرْوِيَ لِنَبِيٍّ بعيد قصةً بَحث عن الحب في فضاء لا يهتمُّ كثيراً بالحفاظ على الورعِ والتقوى. ولا يمكن أن يُعْزَى الأمر إلى مجرد صدفة .

ما الملاحظة الثانية فتتصل بهذه الحكاية : إنَّ جانشاه في ولادته، هو ثمرة معجزة.كذلك، إذ لم يكن لطيغموس، ملك بني شهلان وبلاد كابول، ذرية تخلفه على العرش، فإنه استدعى العلماء والمنجمين والحكماء الذين أخبروه بأنه سيرزق بولد من بنت بهروان ملك خراسان. وستتحقق هذه النبوءة، طبعا، وهذا الابن الذي وُلد مع الحكاية لن يفصل بينه وبين مصيرها، سيباشر بحثا عن الحب سيقوده إلى الشقاء.

الملاحظة الثالثة : نادرا ما نصادف ، في الليالي، حكايتيْن تُكرِّران نفس الخطاطة السردية. ويتَّصل هذا الأمر بجانشاه وحسن البصري الصائغ. وكلاهما ابن متأخر لأبَوَيْه ووحيدهما. وكلاهما أتى إلى قصر حيث سيتركان لوحدهما مصحوبيْن بمفاتيح لكل الغرف ولكن يُمنع عليهما استخدام أي من المفاتيح. فَتحا الباب الممنوعة ثم اكتشفا جنيَّات لابسات ريشاً يسمح لَهُنَّ بالطيران، فيُغرم كل منهما بواحدة منهن، يتزوجان ثم يصطحبانهما إلى أهلهما ؛ غير أن الزوجة ما تفتأ أن تفرَّ بعد أنْ عرفت المكان السري الذي خُبِّئَ فيه ريشها. ولن يتم العثور عليها إلاَّ بعد رحلة طويلة.

وإذا ما تغيَّرت الأمكنة والشخصيات والمسارات والملابسات والحلول، فإن الثمة العميقة تبقى هي نفسها، وتتم استعادتها في مجالات ثقافية أُخرى(١) .

وستستخدم حكاية أخرى، **حكاية سيف الملوك**، في جزء منها، هذه الخطاطة السردية : إذ يصل البطل، كذلك، إلى قصر غريب جميع أبوابه مقفلة. وبفضل خاتم

1- وسنعثر على لائحة من الموضوعات (الموتيفات) الخاصة بالمقارنة (في كتاب پول دلاري : Le Conte popu) laire français, 1985, t I, p 199 بخصوص حكاية بنت الشيطان، مع إشارة إلى حكايات نمطية تحت رقم 313 و 314 من مصنف آرن (Aarne) وطمسون، والصفحات 203 إلى 207 تقدم أمثلة مفيدة جدا للمحافظة على التيمة يمكن أن تخدم أصحاب المقارنات .

أما ما يتصل بأصل حكايتنا فيمكن أن نعثر على مادة تقترب من الخرافة الأشورية البابلية إيتانا والنسر، انظر بول دورم، مختار النصوص الدينية الأشورية البابلية، باريس، 1907، وس، لا نغدن The legende of Etana and) Eagle) باريس 1932 .

سليمان الذي كان يحتفظ به، تمكَّن من النفاذ إلى غرفة حيث اعتقلت أخت الجنية، بالرضاعة التي أحبها ثم سيلتحق بها، إن تفحص حكاية جانشاه يُبرز مميِّزات خاصة بها، وتتصل بالشَّخصيات والغيلان والأمكنة.

الشخصيات والغيلانَ والأمكنة

الشخصيات:

تندرج كل الشخصيات في إطار أسطورة سليمان، فقد أوْكَلَ هذا الأخير للشيخ نصر حكم الطير، ولشاه بدري حكم الوحوش. أما الملك شماخ، أخ شاه بدري، فقد تولَّى حكم جنِّ الأرض. ولأنه كان يعرف سليمان معرفة جيِّدة فقد صرَّح أنَّ هذا الأخير كان يجهل وُجودَ هذه القلعة التي تسكنها شمسة.

أما الراهب يغموس فقد ارتقى بأصل الأسطورة إلى زمن بعيد، فمنذ نوح حكم على الوحوش والطير والجن. والحاصل أن شخصيته غريبة : فهو يقيم في دير، غير أنَّ جانشاه وَجَدَهُ في كنيسة. هو راهب، لكنه ساحر وكاهن وماكر ومخادع وخبيث، أيضا. ومع ذلك، ففي بيته حيث سيقيم الملك شماخ الذي عَصَى سليمان فَعَاقَبَه، وقد أكَّدَ يغموس، هو الآخر، جهل سليمان بوجود تلك القلعة العجيبة حيث تقطن شمسة.

كثير من سمات هذه الشخصيات نجدها عند شخصية برصيصة : "إن برصيصة في التراث الإسلامي الذي توسع، إلى أبعد الحدود، خلال القرنيْن الرابع والعاشر، هي الزاهدة التي أغواها إبليس، بعد مُدَّةٍ من الزهد، وحَمَلَها على أن تكفر بخالقها إلى الأبد، ثم تركها في قنوطها الأبدي[1] .

فهذه الشخصيات التي تتمتع بقوة خارقة هي التي تُحدِّدُ اتجاه جانشاه إلى مكان مازال مجهولاً، وقد وضع الجميع نفسه في خدمة جانشاه من أجل أن يُيَسِّر رحلته ؛ فقد نصحه نصر، باستمرار، على أن يستميل شمسة وأمر طائراً بأن يقوده إلى حيث شاه بدري. وقد بعثه هذا الأخير إلى أخيه، الملك شمَّاخ، وأوْصاه به من خلال رسالة بعثها إليه. وسيسافر جانشاه على ظهر أحد الوحوش. فقد وجهه شماخ إلى الراهب يغموس ووضع تحت إمرته طائرًا له أرجل الفيل ليحمله إلى دير الماس، وقد أمكن لأحد الطيور، بأمر من الراهب، أن يوصل جانشاه إلى مراده.

1-انظر مقال أ. أبيل : المعروفة ببَرصيصة، الموسوعة الإسلامية، ط 2 ، م 1، ص 1087-1806 .

يَبْدُو لَنَا أن مساعدةَ شخصٍ يوجد حبُّه في خطر هو السبب الوحيد الذي تمّ، بموجبه، جمع هذه الشخصيات الخرافية. وهذه الرحلة الغرامية التي تحدد بنية الحكاية، هي التي جعلت الخرافة في خدمة الحكاية، إذ استنفذتْ عناصر كل نوع ونظمت مسارها، فصارت، بذلك، مغامرة ملائمة لبعث صور من الأسطورة بعد أن أعادت الحكاية تركيب تلك الصور وفق حاجياتها. وإن تجاور هذه الصور التي تَفْتقر إلى رابط "منطقي"، لا تشكل أي معضلة بالنسبة للحكاية التي تستدعي هذه الصور، فمنذ أن وظفت الحكايةُ الأسطورةَ تكون قد نظمتها وفق نيّة إيجابية احتلّ مكانها، بحزم، وفوق أي تبرير، ولمجرد كون أسطورة جانشاه صارت كذلك، فقد سمح لها ذلك باستعمال السمات الأسطورية بحرية كاملة.

الغيلان

نستعير هذه التسمية من كلود كابلر (C. Kappler) وسنعمل على أن نستلَّ منها بعض الخلاصات[1]. إن أسفار جانشاه تتشخص، في الواقع، بلقاءات مع مخلوقات تنتمي إلى أنواع شتى من التركيبات المشوَّهة الخِلْقة. وسنعمل على ذكرها وفق الترتيب الذي اعتمدته الحكاية.

أكلة لحوم البشر القاطنُون بالجزيرة ذات العين الجارية : ويتعلَّقُ الأمر برجال كلامهم مثل صفير الطير، ينقسمون إلى نصفين لكل واحد منهما وجوده المستقل. ولم يقدِّم لنا أي تفصيل عن هذه الظاهرة الغريبة. نعرف، فقط، أن كل نصف يستسلم لأكل اللحوم البشرية. ولم نعط أي تدقيق، يذكر، عن استبدال "كلام" حيواني "بكلام" بشري كما أشار إلى ذلك ك. كابلر[2] ، ويبدو، من الواضح، أنَّ اختزال التعبير إلى صفير طير هو الشكل العنيف والأوَّلي للتناسل ؛ والمقصود الإشارة إلى الطابع البهيمي لهذه المخلوقات.

على الجزيرة ذات القصر المشيَّد من الرخام الأبيض : غيلان برؤوس الخيل أو البقر يمتطون خيولا، إنها حالة تهجين غرائبية، كما يصفها ك. كابلر، وهذه الحالة

١ - Monstres, Démons et Merveilles à la fin du Moyen-Age, Payot, 1980 ، حيث نقرأ بمزيد من الاستفادة، فيما يعنينا، التطويرات التي خصِّصت للأسفار التعليمية (Initiatiques) ص : 35 . ومن أجل دراسة للمخلوقات العجائبية عند الجغرافيين العرب يجب قراءة أ. ميكل (A. MIQUEL) .
La Géographie humaine du monde musulman, 1980, 3, 99 356-369 .

٢ - مرجع مذكور، ص 135 وص 165 بخصوص الغول آكل اللحوم الآدمية [الأدامة].

تذكرنا بأن "الآدميين برؤوس الحيوانات ظهرت في الخيال الأسطوري منذ الحضارات القديمة جدا، واستمرت إلى حدود عصرنا "وأضاف" هناك القليل من الغيلان التي تأقلمت مع تنوعات كثيرة، وهو ما يثبت غنى وأهمية هذه الأسطورة[١] وقد وقف جيش القردة في وجه هذه الغيلان. وقد انتظم القردة في مملكة تصادف ذكرها في حكايات أخرى، من اللّيالي، وبخاصة في حكاية سيف الملوك[١]. وقد أخذ فرانسوا ڤيري (F. VIRE) على عاتقه دراسة مكانة القرد عند الكتاب العرب : "فمنذ الأزل، كما يشير، كانت شعوب جنوب الجزيرة العربية تنظر بإجلال وحذر ممزوج ببعض الخوف التطيُري إلى قرى القرد حيات (BABOUINS) [...] والقرد حيات الخضراء [...] التي كانت تَعيثُ فسادا في المناطق ذات النتوءات. ولقد ألّهَ المصريون، في العصور الفرعونية، هذه القردة. وقد حدث في زمن ما، قبل مجيء الإسلام، أن اتخذ العرب هذه الحيوانات أصناما مقدسة "وكما يضيف أنه بين البدو" شاعت، على الدوام، خرافة مفادها أن سليمان عقد ميثاقا مع شعب القردة بأن ولاّهُمْ حراسة العفاريت الذين أخضعهم الجن[٢].

وهكذا تستعيد الحكاية كثيرا من سمات الأسطورة، ففي قصر سليمان تمكث حكومة القردة. أضف إلى ذلك، أن لهذه القردة تصرفا آدميا : فهم يتكلّمون، ولقد اختاروا جانشاه ملكًا عليهم وعاملوه بكل الاحترام الذي يليق بالمنزلة التي أنزلوه فيها، فالأمر يتعلّق، إذًا، بدولة منظّمة. فليس القردة بغيلانٍ، بالمعنى الفيزيقي للّفظة، ولكن بمعنى تهجين يُضفي تصرُّفات آدمية على مجتمع حيواني، وربما نجدُ، هنا، أثرًا لهذه اللعنة القديمة التي تجد مصدرها في التلمود حيث مسخ اللّهُ قبيلةً عاصيةً إلى قردة. ويتعلق الأمر، بالنسبة للعرب، بقبيلة ثمود، من جنوب الجزيرة العربيّة. إنَّ هذا المعتقد، في حكاية سيف الملوك، ودون أن يتم الإفصاح عن ذلك، صراحة، يستنتج من مشهد القردة الجلساء الذين يتصرفون مثل الرجال[٤].

النمل العملاق لوادي الغرب : فهذا النمل الضخم مثل الكلاب يهاجم القردة وقد

1-مرجع مذكور، ص : 151-152 ، ويمكن أن نقرأ مقال (GHUL de l' E.I ط ٢، م II، ص : 1102.

2-العودة، م VI، ص 1216، الليلة 789 وما يليها.

3-Ghûl de l'E.I.، ط ٢، مV، ص : 133 وما يليها، وقد جمع اندريه ميكيل معلومات هامة جدا عن القردة : La Géographie humaine du monde musulman, 3, 348 .

4- العودة، م VI ، ص 1213-1218، بخصوص القردة ذات الطابع الآدمي.

سجّل كـ. كابلر عبارة "النمل الضخم مثل الكلاب" التي تحرس مناجم الذهب في "بلاد القديس جان"[١]. ولنذكر، فقط، أنَّ النمل يأخذ مكانته في أسطورة سليمان[٢].

طائر بأربعة أجنحة وأقدام الفيل : وهو الطائر الذي حمل جانشاه إلى دير الماس، وهو حصيلة تهجين غريب، مادام أنَّه وفّق بين خفَّة الطائر وضخامة الفيل، ولعلَّ المتخيَّل يُنذر نفسه، بالضبط، لهذا التّصاهر بين المتناقضات. وبذلك تتحقق وسيلةُ النقل المثلى التي تقرن السرعة بالقوة.

الأمكنة :

إن سفر جانشاه سفر أرضي، بينما سفر بلوقيا بحريّ ثم سماوي. إن الجزيرة ذات العين الجارية التي يسكنها أكلة اللحوم الآدمية توجد في نهر، أما الجزيرة ذات القصر المشيَّد من الرخام الأبيض فلا يبدو أنَّها كذلك. فعندما وصل البطل إلى أراض شقتها الوديان والأنهار، وتتخللها سلسلة من الجبال قطعها جانشاه، شهورا عدة، إلى أن وصل إلى قصر نصر، ثم حملته، بعد ذلك، طيور ووحوش ولا شيء يسمح بالقول أنه غادر اليابسة. وسنعمل، لاحقا، على تحليل هذه الجغرافيا الأسطورية. ولنكتف، الآن، بإحصاء الأماكن الرئيسيَّة التي تشخص اتجاه المسار.

قصر سليمان : تحتفظ الخرافة اليمنية، عن سليمان، بذكرى الحصون التي شيِّدت بأمر من ابن داود. فالأخبار الطوال تذكر اسم ثلاثة منها صالحين وبينوم وغمدان[٢]. والحال في حكايتنا لا يتعلق بحصون ولكن بقصور، قصر من رخام وبللور، تسكنه القردة، وكان يأتيه سليمان للترفيه عن نفسه، مرة في العام (الليلة514). ويضم هذا القصر إيوانا مفروشا بالحرير الأخضر حيث بسطت الزربية العجيبة لباني المعبد (الليلة 527)، وقد حُدِّد موقعه على مقربة من جبل قاف.

النَّهر السَّبتي ومدينة اليهود : لهذا النهر الذي توقف عن الجريان، مرة في الأسبوع، مكانة في أسطورة الاسكندر الذي يصل، هو الآخر، إلى مدينة يعمرها الإسرائيليون : "فقد كان بينهم وبينه نهر من الرمل يجري كما يجري الماء ويتوقف كل سبت ويبقي ثابتا إلى غاية الليل. وسميت مدينتهم بمقياعات"[٣].

١- مرجع مذكور، ص : 130 .

٢-القرآن، السورة ١٢، النمل، الآيات ٤٥-١٥، ذلك أن كل المؤلفات المخصصة للأنبياء القدامى تذكر خرافة وادي النمل. وتجد بعض المراجع في شوفان، م V ، ص 38-39 .

٣- الأخبار الطوال، أو جنيفة الدنيوري، ص : 22.

لَنْ نباشر البحث عن مواقع هذه الأمكنة، ولن نبحث عن إشارات أخرى، ولنسجّل، ببساطة، أن مدينة اليهود هي نقطة استدلال جانشاه لأنه اعتمادا عليها أمكنه العثور على قصر نصر.

الجبلان الاثنان : إبّان المعركة التي دارت بيْن الغيلان والقردة ، وصل جانشاه إلى جبل عالٍ ووجد فيه لوحةً من الرخام نقش عليها سليمان ما يشير إلى ممريْن ممكنيْن : الممر الأول باتجاه المحيط الذي يلفُّ الدنيا، أما الآخر فيؤدي، عبر وادي النَّمل، إلى مدينة اليهود (الليلة 517).

وبعد ذلك، سيقوده أحد تُجار هذه المدينة إلى جبل الجمانات، وسيحمله أحد الكواسر إلى قمة الجبل، ويسير عبر هذه السلسة الجبلية إلى أن يُبصر الوادي الخصيب حيث ينتصب قصر نصر.

ويأخذ الجبل الثالث، جبل البلور، مكانة في مسيرة جانشاه : إنَّه الجبل الذي سيصل إليه محمولا على طائر أسود، بعد لقائه بالراهب يغموس (الليلة 548). ويقع هذا الجبل على مسافة من جبل قاف.

★ الباب المحور أو قدرية الرغبة ★

جانشاه ابن متأخر لملك متقدم في السن، خلقته الأسطورة، بشكل من الأشكال، ووجهته ليعرف قدرا أسطوريا. هكذا يتأسس لعب للمرايا ينعكس فيه المتخيَّل. فأمام ولادة غير منتظرة، هناك مغامرة فريدة يبعثها حافز شديد التفاهة : إذ تكفي رحلة قنص للغزلان قادها بحيوية هذا الأمير الذي لم يتجاوز الخامسة عشرة، لتسوقه إلى ما سيُعْتَبَرُ مأساته[١]. لا أحد تخدعه الذريعة : فقد دخلنا بالفعل لطقس محكيٍّ حُدِّدَ سلفًا. فتفاهة الأحدوثة، تعبر، بل تؤكد ضرورة الحكاية : فبما أن كل شيء سيقع حتما، يكفي إذن حَدَثٌ بسيط ليقود البطل إلى رحلة سوف لن يُكشف موضوعها الحقيقي إلا لاحقًا. إنها قاعدة ثابتة، وحين يكون الرهان هامًا ؛ يصبح من غير المجدي رفض استعمال العرف. ويقوم اقتصاد الوسائل هنا على استعمال ماهو موجود. فبمجرد ما يبدأ مصير تراجيدي بالتحرك، يصير من العبث التأخر في جعل تحولاته محتملة.

لكن الحكاية لا تلغي بسبب هذا وظيفتها السردية. فإذا كانت تمنح معنى، فإنها تتبني أيضا في محكيٍّ : هكذا نخترق مملكة القردة ووادي النمل، ومدينة اليهود قبل أن نصل إلى قصر ملك طيور سليمان. مشاهد ذات مرجعيات بعيدة ومتعددة، متصلة هنا، ويمكن أن تنفصل هناك، النص يمنح من الأسطورة حسب احتياجاته. لنسجل أننا لم نتجاوز الأرض ومُتخيلَّها. فَظِلُّ سليمان، الدائم الحضور، لا يجعلنا نعتقد أنها رحلة خارج–أرضية، مادام اللقاء مع شَمْسَة لم يتحقق بعد. ومادام قصر الشيخ نصر يوجد قرب جبل "قاف" وهو اسم يطلق في الكوسمولوجيا الإسلامية، على الجبل الذي يحيط بالعالم الأرضي"[٢] حدُّ الدنيا الذي لا يستطيع الإنسان بلوغه : وهنا يبدأ العالم العلوي.

إن مغامرة جانشاه إلى حدود القصر، تُعد بالأساس إنسانية. وتشكل الآثار اليمنية التوراتية أي الآشورية البابلية، متوالية من اللوحات تثير الانبهار وذلك دون أن

1- طريقة كونية الاستعمال، انظر بول دولارو، الحكاية الشعبية الفرنسية، 1985، بصدد الحكاية رقم 315 و 314 (تضيف أران وطومبسون، ص 203) والحوافز 41 و 51: يتابع البطل طريدته لمدة طويلة ويتوه في الغابة. وتؤكد ألف ليلة وليلة العديد من الاستعمالات الأخرى لهذا الحافز.

2-الموسوعة الإسلامية، ط 2، ج IV، ص : 418، مقال : "قاف"، والبيبليوغرافيا، أندريه ميكيل .

نتجاوز العالم الذي يعيش الناس داخله. والمحكي هنا لا يقدم مفاجئات أكثر من تلك التي يتضمنها كتاب للجغرافيا أو كتاب من كتب العجائب.

غير أن الأمور ستنقلب بمجرد بلوغ قصر الشيخ نصر، إذْ أن السفر سيفسح المجال للرحلة. فقد تعيَّن على مَلِك طيور سليمان أن يتغيب. وهكذا ترك للشاب كل مفاتيح القصر بما فيها مفتاح بابٍ حَظَرَ عليه فتحه وإلا تعرض للأذى. لقد فُرض الخيار هنا على جانشاه، إذْ كان يكفي ألا يُمنح هذا المفتاح ليظل هذا الباب موصداً. لكن مادام المصير قد أُعلن، فلا بد من قيام المحاولة[1]. فالرغبة الدفينة للحكاية هي دفع جانشاه إلى المكان الذي يجب أن يتحقق فيه المصير. وهو مكان غريب في الواقع : ذلك أن الباب المحظور ينفتح على بستان عظيم يمتلئ بأشجار كثيرة تقوم وسطها فسقية من الماء. هنا سيتجلى القدر في شخص ثلاث كائنات مجنحة -ثلاث جنيات- ستقرر إحداهن مصير جانشاه.

لقد فتح هذا الأخير الباب ولم يقاوم إغراء الشر فصار مسبقا بين يدي الحكاية Perinde ac cadaver. والقدرية التي دفعته ستأخذ شكل مأساته. إنها تَنْساب في وجوده وتُشكِّله تماماً حتى صار كل شيء فيه عبارة عن قدرية. لقد عاش جانشاه لحد الآن أميراً شاباً دون مظهر محدد. إلا أنه سيتحول فجأة إلى شخصية، لكن ذات حالة واحدة وتشكلها مادة واحدة هي الحب[2]. فباختراق جانشاه للباب، التحق بالحلم، بل يمكن أن نقول إنه خلقه. ولا يمكن أن نتكلم عن الضرورة دون أن نصل إلى هذه النتيجة. فالحكاية كلام يَخلقُ الحلم، ولا وجود لواقعيٍّ إلا ذاك الذي نُؤمنُ به.

وقد قدم أحد الرُّواة المعاصرين تشخيصا رائعا لهذه المسألة : إنه مَايْكَلْ إِنْد من خلال كتابه "قصة دون نهاية" حيث جعل من باستيان بالتزار بوكس، شاعراً يخلق الأحلام : فحين يقوم بوصف موضوع ما - قصر، تنِّين، صحراء-يكون هذا الموضوع بصدد التحقُّق. ويأخذ شكلاً لأن الشاعر يعطيه اسما، وبهذا يتحقق وجوده داخل الكلام. إن الشخصيات تنبثق مع الكلمات التي تُحيل عليها. وبوصفها مخلوقات لغوية.

١- لقد استثمر الباب المحظور بكثرة، وقد قدم له غودفروي دومومبين تحليلا مطولا في هامش من هوامش ترجمته لمائة ليلة وليلة، ص 39-59، حيث استشهد بحسن البصري والوزراء السبعة والدرويش الثالث ولم يتكلم عن سيف الملوك وجانشاه.
وحول هذه الثيمة في الأدب الحكائي الأوروبي، نحيل على بول دولارو، مذكور، ص 182-192

٢-انظر أعلاه تحليلنا لقمر الزمان وبدور : النتائج التي توصلنا إليها تنطبق تماما على جانشاه.

فسوف لن يكون لها ماض سوى ماضي الحكاية، ولا مستقبل إلا إذا استمرت في الكلام. وبهذا تتضح كل رغبات باستيان، لأنه يفكر فيها ثُم يقولها.

وهكذا يبدو لنا أيْضا أن حكاية ألف ليلة وليلة تخلق تخييلها وتجعل منه واقعا. فهي لا تحكي قصة منصرمة : فهذا النوع من الافتراضات يأتي من تصور تبسيطي لقوة الوظيفة الحكائية. إن الحكاية، وهذا متضمن على كل حال في فرضيتنا، تحقق دفعة واحدة كل مشروع، ماضيا، حاضرا أو مستقبليًا، يندرج في ضرورتها. فهي لا تكرر لحظة سابقة بل تُؤَمْثِلها بِشكل نهائي، وتركزها في زمنٍ دائم الحياة. أما البحث عن الجذور التاريخية لهذه الحكاية فيعدُّ عملاً لا جدوى منه، لأنه لا يستطيع بمفرده، أن يستنفذ امتداد الوظيفة الحكائية. فالحكاية تدمج كل الأزمنة. وتبني تجربتها داخل المطلق. لقد اتجه جانشاه نحو الفضاء المحظور ليجد هناك حلمه ويعيش من جديد مأساة عِيشَتْ منذ الأزل.

وهذه المأساة ليست فقط مأساة حبٍّ أَوْقَفَه الموت بفظاظة، إذْ لو اقتصرت على هذا لما كانت لها إلا قيمة نموذجية محدودة، بل هناك درس آخر أكثر أهمية، يجب أن نستخلصه من هذه المغامرة ؛ إنه تعايش عالَمَيْن سنُسميهما مؤقتًا عالم العادة وعالم الغرابة، ويمكن أن نسميهما أيضا عالم القانون وعالم الرغبة. بالعالم الأول يرتبط الواقع الذي يسعى نحو النظام والعُرف والاعتياد، وينتسب المتخيل للعالم الثاني الذي يعتبر تشظيا وتحديا وخَرْقًا للمألوف.

إن الدرس الذي يمكن استخلاصه من الحكاية هو أن هذيْن العالميْن يتواجدان، بل يعتبر كل منهما قريبا من الآخر، وتكفي خطوة واحدة، بل لا شيء، للمرور من الأول إلى الثاني. الخطوة التي تتيح اختراق باب محظور بالنسبة لجانشاه، وتمكن حاسب من الخروج من مَخْبأ. ففي جزء من الثانية يستطيع الغرائبي أنْ يَغْزُوَ المعتاد، والمتخيل أن يقلب الواقعي ويوطد حقيقة جديدة. ووظيفة الحكاية هي جعل التواصل ممكنًا بين هذين العالمين اللذين يقترنان داخل المتخيل.

الحكاية هي المكان المميز الذي يتحقق فيه الانتقال المستحيل، فبسبب نَصِّها المتجدد الحيوية يطعن الغرائبي الواقع في الصميم ويجعله يتشظى. وهذا هو المشروع الذي سيُسَخَّر له جانشاه، إذ بعد أن صار حبًا خالصًا ولا شيء غير هذا سيسعى بشكل مأساوي نحو تحقيق المستحيل : المصالحة بين العالمَيْن، أي تدجين الغرائبي وإحلاله في المعيش.

وقد بدا منذ الوهلة الأولى أنه نجح في ذلك : إذ قررت شمسة، هذا الكائن الذي يحمل إسما شمسيا[١]، أن تحب جانشاه رغم ارتيابهما في طبيعة الإنسان. وحين أعاد لها "ثوب الريش" ومكَّنَهَا بالتالي من سلطتها، لم تَغْدِرْ به، بل أرجعته، في مدة يومين، إلى كابل مسقط رأسه. لكنها سوف لا تخون أيضا عالمها إذ ستتجه إليه تاركة لجانشاه رسالة حب عجيبة : "يا حبيبي وقرة عيني وثمرة فؤادي والله إني أحبك محبة عظيمة وقد فرحت فرحا شديدا حيث أوصلتك إلى أرضك وبلادك ورأيت أمك وأباك فإن كنت تحبني كما أحبك فتعال عندي إلى قلعة جوهر تكني"[٢].

لا يمكن لشمسة أن تخون طبيعتها : فهي جنية وستبقى كذلك. لكن الحب ألهمها أن تُخرج جانشاه من عاله ليلتحق بها في العالم العلوي. ولنْ يَبْدُوَ له ذلك مستحيلا إذا كان عاشقا. ووحده ميثاق الحبِّ يستطيع أن يجمع رجلا بجنيَّة ويمهر اتصال عالميهما الخاصيْن. وسيتخلَّى الأمير عن كل شيء ليخلص لهذا الميثاق، خاصة عن أبيه الذي تركه في خطر كبير محاصرا بالأعداء. الظرف يؤكد أن هذا السلوك معيب وأن فعلا كهذا يعد شائنا من منظور الأخلاق الإنسانية. لكن الحب يتأسس داخل المطلق ولا يولي الاعتبار لأي عائق. فبين القانون والرغبة لا وجود لأي مصالحة ممكنة. وجانشاه الذي كان يجهل هذا، ذهب من جديد، دون أمل، للبحث عن مكان لا يعرف عنه أي شيء، مكان من الأنْسب أن نتَسَاءل حوله.

* الجغرافيا الأسطورية للحكايات *

من البديهي أننا لا نسعى هنا إلى إقامة نوع من التطابق الجغرافي، فالمسألة التي تشغلنا تتموضع في قلب الحكاية والفضاء الواقعي. لقد سبق أن تكلمنا عن هذيْن العالميْن المتعارضيْن والمتجاوريْن، عالم الواقعي وعالم المتخيل أو عالم الرغبة وعالم القانون. من الضروري إذن أن نتبين كيف يمثلهما النص، وكيف ينظم هذه الرحلة التي تقود شخصية ما إلى مصيرها.

بما أن المحكي يجري بشكل كلّي داخل كَوْن أُسطوري، فسوف لن يُطرح أي مشكل فلا يمكن أن نفحص صحة رحلة متخيلة. لقد انتقل بلوقيا من ملاك إلى ملاك

١- كلمة شمس في العربية كلمة مؤنثة، ولهذا فنحن هنا أمام تأنيث مزدوج.

٢- الليلة 539. ص : 957 .

دون أن نعمل على ضبط تنقلاته على الخريطة، بل يَتَملَّكنا انطباع بأنه لا ينتقل ؛ إنما هي تمثيلات العالم العُلوي التي تمر أمامه. والشخصية لا تخترق الفضاء -غير الممكن وغير المحدد- الذي يفصل هذه التمثيلات، وإنما تتلقى تجلياته المتتالية. فَالأمكنة ليست متخيلة، بل لا وجود لها قطعا. هناك فقط تعاقب لصور تُجسِّد أمام البطل مكانا لا يستطيع بلوغه. وهذا يغير كل منظورات التحليل والتأويل التي نمتلكها عن هذه الرحلة. فهذه الأخيرة لا يمكنها أن تؤوَّل بعبارات الحركة والانتقال والسفر الذي يربط بين المراحل. سيفترض هذا فضاءً ينظمه منطق ما، كيفما كانت طبيعة هذا الأخير. وستكون هذه طريقة لإدراج الأشياء القابلة للتفسير في مكان لا يتطلب أي تفسير، بالضبط لأن المكان يمحي أمام الفُرجة. وكل اهتمام الحكاية يتوجه نحو التمثيل بمعناه الخالص، لا نحو المكان والسفر. إن الفضاء كلي الغموض : فمن جزيرة إلى أخرى، ومن جبل إلى آخر، ومن بحر إلى بحر ومن قصر إلى قصر، ليس المهم هو تغيير الأماكن، بل هو الفرجة. يجب أن ندون الرحلة بألفاظ الرؤية.

وتشير وسائل النقل إلى أن الرحلة ليست سوى مُتَخيَّلة، أي لا نهائية ؛ فقد مكنت حفرة بسيطة حاسبا من بلوغ مسكن يمليخا، ومشى بلوقيا فوق مياه البحر، وسافر جانشاه نحو قلعة جوهر تكنى بمساعدة طيور وُضِعَتْ تحت تصرفه.

ومع ذلك، فالحكاية تُرغم على مساءلة الأمكنة، على المراقبة، والضبط لأنها تقدم إشارات في شكل مواقع تطابق أماكنَ موجودة فعلاً. فقد انطلق بلوقيا من القاهرة ومرَّ ببيت المقدس قبل أن ينتقل إلى العالم الخارج أرضي بحثًا عن محمد الذي لن يظهر سوى في آخر الزمان، أمَّا جانشاه فقد انطلق، بعد طيران شمسة، من كابل، واخترق خراسان، ثم خوارزم، قبل أن يصل إلى وادي القرود ومدينة اليهود وقصر سليمان. وبعد ذلك، سيمضي داخل المتخيل إلى ما هو أبعد : محمولا بالتناوب بواسطة طائر ثم وَحْش ثم طائر عظيم بأربعة أجنحة، إلخ، ليصل في النهاية إلى مسكن شمسة الذي يستحيل ضبط موقعه لأنه مسكن للجنِّ.

إن ضبط الموقع مثله مثل التحقق من هوية الشخصيات ليست له إلا قيمة ثانوية، والبحث عنه لن ينجح على كل حال. المسافات تقاس بسنوات وشهور من المشي، وحين تكون وسيلة النقل هي الجن، تُقَاس بالأيام والليالي. الزمن يتمدد ويتقلص دون أن نتمكن من تحديد مدته. تخترق شمسة في يومين مسافة ثلاثين شهرا ؛ أما التخت

الذي عاد بجانشاه وشمسة من قلعة جوهر تكني، فقد قطع المسافة في عشرة أيام، أي بمعدل ثلاثين شهرا في اليوم، وهو ما يعادل خمسة وعشرين عاما من المشي. هذه احتياطات ثانوية تتخذها الحكاية : إذ على العجائبي أن يظل منطقيا مع نفسه. فبما أن البطل طار على ظهر طائر خرافي، فليس من الضروري أن نجعله يتحرك بخطى النمل. وليس هدف هذه الاحتياطات هو قياس المسافة، بل هو إعطاء فكرة عن بُعد الأمكنة. يمكن أن نقول إنها إشارة تمثيلية : يحافظ على السامع-القارئ داخل تخييل سفر طويل بواسطة شيء لا يقيسه في الحقيقة إلا النص، فالفضاء الذي يتعدد إلى ما لا نهاية، ليس فضاءالواقعي، بل فضاء الحكاية التي تتحقق.

وهذه هي مرحلة التحليل التي سنتساءل فيها عن كيفية تأويل بعض التفاصيل المفاجئة. فحين عاد جانشاه مثلا إلى كابل محمولا من طرف زوجته، تَمَّ الحرص على ذكر المرج الذي نزلا فيه : مرج الكراني ! الظاهر أن الحكاية تدخل إلى الجغرافيا الواقعية وتخرج منها بسهولة محيِّرة، مازجة تفاصيل الفضاء المتعلقة بأسفار هامة، مستدعية أماكنَ موجودةً هنا، وأماكن متخيلة هناك.

وقد عالج أندريه ميكيل هذه القضايا في دراسته للفضاء في حكاية "عجيب وغريب" قائلا «لنَتعرَفْ أن خريطة الحكاية ناقصة وغير ملائمة وناقصة أحيانا...» وأضاف «إننا نحتاج هنا إلى خريطة ذات أبعاد»[1] والأهم في هذا المشروع غير المجدي المتعلق بإقامة خريطة التنقلات، هو تحليل الاستعمال اللاّمنطقي، أي اللاّمتناسب للمواقع الجغرافية.

يمكن للوهلة الأولى، أن نرى في هذا مجرد ضرورة. فالحكاية التي تدرج شخصا ما في الأحداث، عليها أن تجعل له نقطة انطلاق أرضية : فقد سافر جانشاه من كابل، وحسن من البصرة، وسيف الملوك من القاهرة. والظاهر هنا أن الأمر يتعلق بترتيب عرفي يجعل المغامرة تولد في نقطة محددة من الكرة الأرضية. وهذا عُرْفٌ هامّ لأن نقطة الانطلاق هذه تعين للتوِّ نقطة العودة. فالبطل الذي يقودة مصيره بعيدا عن مسقط رأسه، لا يهدأ له بال حتى يعود إليه. وهكذا لا يذوب في المتخيل، بل تنتهي رحلته في بيته. إننا هنا أمام بنية مغلقة تستلزم العودة إلى الأصل. سافر بلوقيا من القاهرة، وعاد إليها رغم أن ذلك تطلب مساعدة الخَضِر الذي أرجعه من مكان بعيد : فقد كانت القاهرة بعيدة بنحو خمس وتسعين سنة بالنسبة للمسافر العادي!.

1- حكاية من ألف ليلة وليلة، 1977، ص : 137 .

بعد هذه الضرورة، تحتاج الحكاية لمدة تجري فيها على الأرض، قبل أن تهرب نحو المتخيل، فالعالم الخارج -أرضي لا يوجد على باب البطل- لابد من بعض الابتعاد قبل أن ينغمس المحكي في الخراقي. وهناك شيء آخر : فالبطل الآن بعيد جدا وهو ما يمكن العجيب والغرائبي من التعبير عن البعيد، فبعد بلوغ طرف الأُفق، لا يحتاج البطل للبقاء على الأرض. يتم الطيران في اللحظة التي يحدث فيها نوع من الغموض الجغرافي.

وبهذا تَلِي الجغرافيا الأسطورية بشكل طبيعي الجغرافيا الواقعية. وبالنسبة للعودة يتمُّ اللجوء في غالب الأحيان، إلى وسيلة سحرية : فقد عاد بلوقيا بمساعدة الخضر، ورجع حاسب بمساعدة ملكة الحيات، إلخ. الغرائبي هو الذي يُعيد الإنسان إلى عالمه.

إذن فالإشارات التي تعين الجغرافيا لا تسعى فقط إلى خلق أثَرٍ بالواقع – وهو إحساس يتم البحث عنه بالتأكيد هنا وهناك – بل تَسْعَى أساسا إلى خلق إحساس بالتناقض. وعبر هذا تسجل الحكاية الانتقال من عالم إلى آخر. فبدخولها في العالم الغرائبي والعجيب، تتخلى الشخصية عن الفضاء الإنساني، فبلوقيا وهو يبحث عن محمد، وجانشاه في بحثه عن شمسة وحاسب بجانب ملكة الحيات، لم تَزُرْهم المغامرة الأرضية، وإنما اخترقوا حدود العالم الخارج -أرضي واستقبلوا رؤيته. وفي الحالتيْن معًا ينبني النص داخل الجغرافيا الأسطورية.

ونحن لا نلغي هنا بعض الافتراضات البسيطة : الأسماء التي حرفها النُّساخ حتى جعلوها غامضة ؛ الأسفار التي شوَّشها حكاة لا يمتلكون عنها أخباراً دقيقة فخلطوا بجرأة ترتيب الأمكنة، استبدال هذا الحاكي نفسه للمواقع الجغرافية المعروفة بمواقع لا يعرفها جيداً ويصعب عليه تحديدها، اضطراب المحكيات والخلط بَيْنَ روايات عديدة مما يجعل الأشياء غير مفهومة.

كل هذا صحيح وقد بيَّن غودفروي دو مونتين بصدد المدن المندثرة التي أعيد اكتشافها وخاصة إرَم، اشتغال بعض هذه السلوكات[1] لكننا نعتقد أن هذا لا يفسر كل شيء، بل يجعل الأشياء الجوهرية تفلت منا. نحن نرى أن فرضية التقارب بين عالمين داخل الحكاية تسمح بفهم أفضل للمشروع العميق الذي يولِّدها.

1-مائة ليلة وليلة، حول مدينة النحاس، ص : 329 .

لقد سافر جانشاه خارج الخرائط الأرضية لأنه كان يُحبُّ كائنا غير إنساني، وهنا تكمن مأساته. فالمسافة التي قلصتها الحكاية وحدها، مسافة رمزية. ووَحْده تَخيُّل الرغبة يستطيع اختراقها. لنأخذ مثال حاسب نفسه. فمن السخف تصديق مشهد توسيعه لثقب العقرب واكتشافه لمسكن ملكة الحيات، إذْ لا معنى للاعتقاد بأن حاسب اكتشف بالفعل الطريق المؤدية إلى هذا الكائن اللاأرضي. ومن جهة أخرى فالاشتراك بين العالم المعيش إنسانيا والعالم الخارج-أرضي لا يؤدي إلى أية نتيجة إذا تمَّ تصوره بشكل تبسيطي. والحكاية تتركهما يتصلان لأن كلاً منهما حدٌّ لا نهائي للآخر. فَحَفْر ثُقْب وَفَتْح باب، فعلان رمزيان. وهذا يتعلق بسلوك لا بمحاولة للتفسير.

والحقيقة أن العالم الآخر لا يمكن بلوغه، لهذا قرر أن يظهر وأن يُعرب عن نفسه. إذْ ليس حاسب هو الذي اكتشفه أثناء الحفر، بل خطاب هذا العالم هو الذي طالَ حاسبًا بِخَرْقِه للقشرة الدقيقة التي تحمي منطق الناس. لقد صعدت ملكة الحيات إلى الخشبة وستسرد الخرافة. الحكاية قادرة على ممارسة وظيفتها الحقيقية.

١١١٧- حراس الذاكرة

نحن أمام ثلاث حكايات مُتَجاورة داخل قصة واحدة. وهناك عدةُ أسباب تُرجِّح استقلالها المتبادل : إنها تجرى فى أزمنة غير محدَّدة إلاَّ أنها متباينة ومتباعدة. وهى غير مترابطة سرديًا : فحاسب لا يلتقى لا بلوقيا ولا جانشاه، ولا يعرفهما إلاَّ من خلال ما تحكيه يمليخا عنهما. وعندما وجد بلوقيا جانشاه باكيا أمام قبر زوجته، كانت مغامرة أمير كابول المأساوية قد انتهتْ منذ أمدٍ طويل.

والحجّة الأكثر إقناعا بهذا الاستقلال تتمثل فى كون حكاية بلوقيا توجد، كما أشرنا، ضمن قصص الأنبياء للثعلبى وفى كُتب أخرى من غير ذكرٍ لحاسب ولا لجانشاه. ونذكر أيضا بأنّ شوفان يقدم حكاية جانشـــــاه ، كما لو كانت قصة مستقلة [1].

ومع ذلك، يمكننا أن نقول بدَوْرنا : إنها تدور فالطبعات العربية تجمع بين الحكايات الثلاث. وبما أن بلوقيا كان يوجد مستقلا فى قصص أنبياء الثعلبي، فإنه مامن شيء كان يمنعه من أن يظل كذلك فى «الليالي» عندما قررت هذه المجموعة من الليالى أن تَضُمَّه إلى قصصها. إذا كان قرار ذلك يعود إلى ناسخ أو راوٍ، فإن هذا الحل هو ماكان يجب أن يقع عليه الاختيار، منطقيا. فهذه الحكاية طويلة بما يكفى لأن تستقلّ بنفسها. إنها، مثل قصة جانشاه، دالَّة : فهى تشتمل على جميع العناصر التى تسمح لحكيٍ بأن يكون قصة.

وعلى كل حال، يبدو لنا جداً سهل أن نتذرع، هنا، بترتيب اتخذه ناسخ، أو بإهمال من جانب جامع للقصص. ذلك أن كل شيء يبرهن ، فيما يخيل إلينا، على أن الأمر يتعلق بقرار مقصود وبعملية مُنْجَزَة بعناية. فَتَضمينُ ثلاث حكايات بعضها فى بعض، خاصة إذا كان بإمكانها أن تظل مستقلّة، لا يعود إلى الصدفة، بل إلى إرادة تقديم دلالات حيث يتنادى شيء ويتجاوب . فالجمع بينها لم يتمَّ إلَّا لأنه كان هناك انجذاب بين تلك الحكايات من دون أخرى. حدس أم فرضية قابلة للتأكُّد؟ فى هذا المجال حيث كل شيء يعوزه اليقين، يُستَحسن أن نسير بحذر لكن بعزم وتصميم.

علينا أن نفكر فى طبيعة ذلك الانجذاب، إلاَّ أنه قبل ذلك، علينا أن نُبين أن الجمع بينها قد أُنجز بطواعية، أى أن ترتيبات قد اتُّخذتْ لإكساب المجموعة الجديدة أصالتها.

١- مرجع مذكور، رقم 152، ج ٧، ص. 255 إلى 256.

أربع شخصيات ومصيرها

يمليخا

فى رواية الثعلبي، نجد أن دورها جد مُختزل. فبعد أن حرَّرها بلوقيا وعفَّان اللذين حصلا على العشب السحري، اختفتْ. وعلى العكس، فإن ألف ليلة وليلة تضعها فى قلب الحكاية :

- إنها تسرد قصة بلوقيا الذى انتهت مغامرته مثلما انتهت مغامرة جانشاه. وهى وحدها تستطيع أن تستحضر ظلالها وأن تجعل من مغامرتيهما حكايات. لقد صارت حارسةً لذاكرةٍ نادرة. وشهرزاد تحكى ما تنقله يمليخا لحاسب كريم الدين. وهكذا نحصل على مُتَتَالية من الأصداء المسترْجَعة والمعكوسة. إننا نتوغل فى الزمن والأسطورة من صوتٍ لصوت. والقصة تستعرض أمامنا أواليتها السردية.

- إنها (يمليخا) تَقود، إلى أن تموت، مسارَّة حاسب الذى تكوِّن معه زوجا يُبَنْيِن مجموع الحكاية. ووجود هذا الزوج يُعيد توجيه رواية الثعلبى كُلِّية.

حاسب

إنه يتوفر، أولا، على الشرط الضرورى لميلاد حكاية ووجودها، وهو حضور مستمع. لا يوجد قول بدون استماع. ولم يعد بلوقيا حكاية مكتوبة، بل هو حكاية مسرودة. وكان من اللاَّزم إعطاؤه حياة من جديد لكيْ نصنع منه حكاية. هكذا يعمل حاسب على تدفُّق الكلام من يمليخا لأنه يأتى ليستمع إليه. وبِتَوغُّله فى الأرض إلى مملكة الحيَّات، استطاع أن يُعيد التواصل وأن يسمح للكلام بأن يُستَمَع إليه وهو آت من أعماق الدَّهر. ونزوله إلى الحفرة يرمز إلى البحث المتطلِّب لخطابٍ هو فى حاجة إلى أن يُذاع. وذلك الخطاب، كما نعلم، حامل لرسائل وناقل لأصداء رهانات مهمَّة.

كذلك، حرصنا على تحليل تضمين الحكايات وتَشْبيكها، وفيما يهمنا هنا، توقفنا عند حضور حاسب بوصفه رمزا لاستماعٍ ضرورى معرَّض لِتَهديد : فالشاب يعبر بانْتظام عن رغبته الطبيعية فى إلى بيْته.

فى نهاية الليلة 483، يمتلك بلوقيا وعفَّان العشبة التى تتيح لهما السيْر فوق الماء؛ فيشرعان فى سفرهما نحو سليمان. وتعود يمليخا، وقد حُرِّرتْ، إلى مملكتها بعد أن أنذرت الرجلين بأنهما لن ينجحا فى مسعاهما.

فى تلك اللحظة من الحكاية، يطلب حاسب أن يرافقه أحد ليعود إلى أهله. تُجيبه الملكة بأن ذلك غير ممكن قبل فصل الشتاء وهى الفترة التى تُقيم خلالها بجبل قاف. ورغم أن حاسب حَزِنَ لهذا الجواب، فقد طلب سرد بقية الحكاية.

فى الليلة 496، نفختْ الحية العظيمة حارسة سليمان، على عفَّان فأحرقته وصار كُومَ رماد. وعاد بلوقيا وحده، وقطع السبعة بحور، واجتاز مملكة صخر ووصل إلى مملكة براخيا. وطلب حاسب، مرة أخرى، أن يُقاد إلى بيته، فأجابته ملكة الحيَّات جوابا غريبا : إنها لا تستطيع أن تتركه يرحل، لأنه إذا دخل إلى الحمَّام واغتسل، فإنها هى ستموت. وبذلك نعلم أن مصير يمليخا مرتبط بمصير حاسب. إنها لا يمكنها الاستمرار فى الحياة إلا إذا بقى الشاب معها. ويمكن تأويل هذا الكلام على مستوييْن. على مستوى الكلام أولا : إذا رحل حاسب فى التوِّ، فإن حكاية بلوقيا ستظل ناقصة لأن يمليخا لنْ تجد لِمَنْ تحكيها، فتعود الحكاية إلى الصمت. إن حكم الموت المهدِّد ليمليخا يطول، فى آن، كلامها ومصير الحكاية نفسها. إنها مجابهة عجيبة ومثيرة بين شخصية تخييلية وبين كلام حقيقى يريد أن يقول نفسه : كلاهما لا يستطيع أن ينطفئ ويموت بدون أن يَنْقل حقيقةً ما.

ندرك، منذئذ، بأن لقاء يمليخا وحاسب لا يعود إلى الصدفة. ذلك أن الابن المعجز لدانيال قد استدعاه قدره ليستمع إليه على لسان الملكة نفسها، المخلوقة فوق الطبيعة، التى ستجعل مواهبه فى حالة فعل وممارسة. ونفهم أيضا بأن تعاقدا يربط المخلوقة السماوية بِسَلِيلِ آدم الذى خانَ، قديما، الوعد الذى أعطاه لِلَّه : فصار حاسب، مرة واحدة، وارث ثقافة، وحامل مأساة الخيانة الأصلية التى بسببها ضاع سرُّ الانسجام الكوني.

ويطلب الشاب من الملكة أن تتابع حكايتها.

فى الليلة 505 يلتقى بلوقيا جانشاه، كرر حاسب طلبه وأقسم على ألا يدخل الحمَّام أبدا. تَشفَّعت الحيَّات لصالحه فقبلت الملكة أن تُعيده إلى بيته. لكنه طلب بنفسه الاستماع إلى حكاية جانشاه. ولن يرحل حاسب عائدا إلى أهله إلاَّ بعد أن تنتهى حكاية بلوقيا.

فى الليلة 557 : يُنهى بلوقيا رحلته، وتأمر ملكة الحيات بإعادة حاسب إلى بيته.

إن تدخلات حاسب، كما نلاحظ تتمُّ عند تَمَفْصلات للحكاية وفى لحظات تُوافق

تَوقُّفات ملحوظة. وإذن، لا يمكن أن نتحدث عن مجرد تجاورٍ وتضمين خاضعين للصدفة. لكن هذه الملاحظة لا تخص، إجمالا، سوى المظهر المادي للأشياء. والاحتياطات السردية التى يسهل مراعاتها، تُفصح بالتأكيد عن إرادة واضحة فى ربط الحكايات الثلاث، إلاَّ أنها لا تُبرر ذلك الربط.

وفى الواقع، فإن مصير حاسب يتضافر بمصير ملكة الحيَّات التى يستمع إلى كلامها. ويميلخا تضع مصيرها بين يديه، غير أنها تستولى على مصيره فى الوقت نفسه. وهنا يبدأ التبادل المسارِّى الكبير الذى تحدثنا عنه بتطويل. إن حاسب قد «أُخِذ»، لقد اختارته القصة ليستمع، إلى النهاية، إلى مغامرة بلوقيا. إنه لا يستطيع أن يقرر بنفسه التوقُّف عن سماعها. إنه لم يعد مستمعا، بل صار مُؤتمنا على القول. ومن ثم، فإن رحلة بلوقيا ومغامرة جانشاه تندرجان فى بحثه الخاص وتُصبحان عناصر مكوِّنة لذلك البحث المتطلِّع. يتلقَّى حاسب درس العالم وبذلك تكون مسارَّته قد بدأت من قبل.

بلوقيا

إن مغامرة رجل يذهب للبحث عن حقيقته فى السماء، هى ثيمة كونية قد ارتدت أنواعا شتَّى من الأشكال للتعبير عن نفسها. وقد استولى الإسلام بدوره على هذه الموضوعة وحوَّلها لصالحه. من الطبيعي، إذن، أن تَرِد هذه الحكاية فى مجموعة قصص تعليمية مثل قصص الأنبياء للثعلبي. وليس مفاجئا، قبليا، أن تكون ألف ليلة وليلة قد استقبلتها هى أيضا. إنها حكاية لها جميع الصفات المطلوبة : يتعلق الأمر بمغامرة آسرة، وبرحلة موزعة جيدا على حلقات، وبزيارة للأماكن حيث الغريب والعجيب والفانتستى يجدون موضعهم. ويزيد من أهميتها، مقابلة المخلوقات فوق الأرضية. ويأتى ظهور الخَضِر فى النهاية لِيَكْسُوَ شخصية بلوقيا بهالة خاصة. من جهة أخرى، نُذكر بأن أسطورة سليمان مُثْبَتة فى كثير من قصص «الليالي».

كل هذا لا يحل مشكلة علائق الأدب التَّعليمى بأدب قصصى تَحُوم حوله شُبُهات كبيرة : فمن الواضح أن هذا الأدب لا يُوكلُ له نشر القول الطيِّب. فأفعال القُصَّاص لا يعوَّل عليها ومشتبه فيها، وهم الذين يضطلعون بوظيفة دينية.

فما بالك برواة القصص؟

لتفسير وجود بلوقيا ضمن قصص ألف ليلة وليلة، يمكن أن نتخيل سببين : بعد

أن طُرِدَ من الأدب التَّعليمي المحض، اتخذ موضعا في هذه الحكاية المتنقلة التي تعتمد عليها القصة. ويتعلق الأمر، هنا، بمجرد عملية نَقْل.

السبب الثاني : هذه الشخصية ومغامرتها قد «اختطفَتْهما» الليالي لأنهما يخدمان مشروعا. ولا يمكن أن نصدِّق كون المصادفة هي التي فضَّلت هذه الحكاية التعليمية على غيرها. يبدو أن ضرورة ما قد وجَّهت هذا الاختيار. ستكون النِّية ورعةً إذا صدَّقنا تصريحات بلوقيا الذي كان يجهر بحبِه لنبيٍ آتٍ في كل مكان. لكن كيف نصدق ذلك إذا ما فكرنا في طقس المسارَّة الوارد في نهاية القصة؟ نجد هنا عنصرا جديدا وحاسما. لا يمكن، بعد، أن نقرأ الحكاية في الليالي وكأننا نقرؤها في قصص الأنبياء حيث يأتي ليبرهن على أن العبرانيين كانوا تلقوا خبر ظهور الرسول محمد.

إن رحلة بلوقيا، الآن، محفورة بين مغامرة حاسب ومغامرة جانشاه، ولا يمكن بعد أن تُقْرأ مستقلة عنهما. إلا أن الحكاية المؤسسة هي حكاية حاسب وحولها تَنْتظم الحكايتان الأُخريان. إنها ليست «إطارا» موجها بحذاقة لاحتواء النصوص الأساسية. والمسار المركزي هو الذي يقود حاسب من الجهل إلى المعرفة. وهذا المسار يمر عبر «مكان» أول هو مغامرة بلوقيا المزدوجة. وهذا الأخير يرافق عفان أولا في بحثه عن السلطة : مشروع محكوم عليه «إلاهياً»، فالله قد قال بصريح العبارة أنه لن يَهَبَ لأحد آخر سلطة سليمان. وهذا فشل أعلنته ملكة الحيَّات نفسها.

بعد ذلك، ينطلق بلوقيا في رحلة «إيجابية» قادتْه إلى الملائكة المكلفين بالنظام الكوني، وسيعود ليخبر شعبه بما رأى ، مثلما سيفعل محمد بعد المعراج.

وطوال هذه الفترة، يكون حاسب موجودا، ويمليخا تحكي له لتعلمه وترتاد به طقوس المسارَّة. والأسرار التي التقطها بلوقيا في السماء تصبح أسراره.

وعندما تكون رواية قصص الأنبياء غير كافية فإن ألف ليلة تُكملها. إنها تُدخل جهنَّم ليستقيم البناء؛ وسيعرف حاسب عن العالم الآخر كل ما يمكن معرفته بالنسبة لِمُسارٍّ ليس نبيا.

جانشاه

لماذا تتسلَّل رواية حبٍّ، في أثر بلوقيا، إلى حكاية حاسب كريم الدين؟ بين رحلة سماوية واحتفالية طقوسية للمسارَّة، أي دلالة يمكن أن يكتسيها حب أمير لجنيَّة؟ إذ كان بلوقيا يبدو قادما من أعماق أساطير توراتية، فإن جانشاه يبدو، بالأحرى،

متصلا بأصلٍ هندي- إيراني. فبواسطة أى صدفة معجزة تواجدتْ هاتان الحكايتان جنبا إلى جنب داخل رواية عربية من «الليالي» منظَّمة حول شخصية ثالثة لن تلتقيا بها قط، إلاَّ لتقدم لها فرجة كلامية عن مغامراتهما الغريبة؟

حتى نَبقى مُقيَّدين بِمحاجَّتِنا المتعلقة بعلائق بلوقيا وحاسب، يتحتم علينا أن نجد صلة بين هذا الأخير وبين جانشاه. وهذا الوجُوب ليس ظرفيا؛ فقد سبق أن قلناه : توجد فى ألف ليلة وليلة قصة تَوأم لقصة جانشاه. ويتعلق الأمر بقصة حسن البصرى الذى له حكاية مستقلة عمَّا عداه. وكان بالإمكان أن يكون الأمر كذلك بالنسبة لجانشاه. واختلاف انفراج عقدة الحب الغريب فى هاتَيْن القصتَيْن لا يُفسر شيئا.

إذا قَبِلنا بأن حكاية بلوقيا هو أحد الأمكنة المكوِّنة للفضاء الذى تتم فيه مسارةُ حاسب، فإنه يجب أن نقبله كذلك بالنسبة لجانشاه. فأى درْس يمكن لهذا الأخير أن يقترحه على ابن دانيال؟ إنسانيا، سلوكه مُدانٌ كثيرا : إنه يترك أباه ُمحاصرا من عدو شرس وينطلق، يائسا، ليبحث عن زوجة غَادرتْه لتلتحق بالجان الذين تنتمى إليهم. فالرغبة، هنا، تنتصر على"القانون. وإذا كانت وظيفة الحكاية هى أن تُمثل فوضى الشغف ومخاطره، فإننا لا نستطيع أن نجد أفضل من هذه الحكاية. ويمكن أن نعتبر جانشاه المقصى عن الوجود بسبب موت زوجته، بمثابة رمز للفشل.

بطريقة ما، عرف بلوقيا أيضا الفشل : إنه لا يتمكَّن من الاستيلاء على خاتم سليمان ولن يلتحق قط بالرسول محمد. لكن، أليستْ الأسطورة سابقة على حكاية اللحظة التى ترتديها ؟ أليست الأسلحة، هنا، هى آرتداءٌ ظرفيٌ لبحثٍ جدّ متقدم فى الزمن؟ فى التوِّ لن يكون المهم هو الاضطلاع برسالة، بل اجتياز مسار وإرساء تمثيلات المتخيَّل. وبلوقيا الذى يبدو فى خدمة قضية، إنَّما يستجيب لرغبة العالم الآخر الذى يفجِّر إيمانه. وإذا كان جانشاه يلتصق بمشروعه فى البحث، فلأنه لا يتعارض معه ولامع ترتيباته الأساسية. ذلك أن الذى يهيم فى السماء بحثا عن الإيمان يلتقى ذَاكَ الذى هام على الأرض باحثا عن الحب. فالأمر لا يتعلق بنوادر وحكايات وإنما بمصائر.

ونجد أن نفس المتخيل قد حدَّد توجُّهَهما. فالذى آمن ببلوقيا وباجتيازه السحرى للبحور السبعة وبلقاءاته مع الجانِّ ثم مع مُنظمى سيْر العالم، هو الذى آمن أيضا بجانشاه وبجولاته الغامضة وبتحليقاته المثيرة نحو الحِصْن الخارجي.

ويمكن لتَيهانهما أن يختلف من حيث الهدف، لكنه لا يتغير من حيث الطبيعة. وهما معا يتقدمان، عبر التمثيل، أمام حاسب الذى سيعيش من جديد الإيمان والحب. إنها التفاته عبقرية فى ألف ليلة وليلة : إسماع حكايتين لشخص سيعمل على جمع دروسهما فى نفس المعرفة.

وإذا كان «الاحتفال هو صوت المأسوي»، حسب عبارة جاك شيرين، ألا يمكن أن نقول بأن بعض قصص الحب فى «الليالي» هى كلام المأسوى الدائم؟

ونحن نقصد المأسوى فى معناه الراهن : «الذى يستحضر الموقف الذى يعى فيه الإنسان بألمٍ مصيرا أو قَدرية يثقلان على حياته وطبيعته أو على شَرْطِهِ نفسه» بحسب التعريف الوارد فى قاموس روبير.

إن جانشاه، مثل قمر الزمان، مثل سيف الملوك وآخرين، هو نموذجى لتشخيص تلك القدرية التى تختار رجلا لتمثيل مصير لا يعرف أحد أن يتحكم فى جريانه ولا أن يفهم أسبابه. هى صورة نموذجية لأنها لا تقدم مصير فرد واحد. على العكس، كل شيء يُسهم فى أن يجعل ذلك المصير استثنائيا لدرجة أن لا نستطيع أن نقرأ فيه دروس تجربةٍ، بل يتحتم أن نفك داخله معنى قدريةٍ ما. إن جانشاه يغادر مملكته ويترك أباه، ويحبُّ امرأة جنية ويلتحق بها وسط فضاء أسطورى ثم يفقدها بطريقة مفاجئة بقدر ماهى غريبة، وينتظر الموت بين قبرين وهو يحكى مأساته لمن يريد أن يُنصت إليه. لا يتعلق الأمر بمغامرة رجل، وإنما بتمثيل مطلقٍ؛ والمتخيل يَهَبُ نفسه فُرجة مأساة خارج المعتاد.مايصادفه بلوقيا فى نهاية سفره تقريبا، هو قدريةٌ ووظيفة. قدرية حبٍّ كلّي، وانبثاق رغبة قوية لدرجة أنها تُهدد وجودا بالفناء. ووظيفة تَحمُّل المأسوى وهو ما تضطلع به الحكاية. وهى لا تكفى بقوله مثلما نفعل فى شعر الغَزل، بل تخرجه على الخشبة بالمعنى المسرحى للكلمة. وهذا العرض على النُّظر أساسى فى الثقافة العربية- الإسلامية التى تعالج الحبَّ باحتراس. وإلا فأين يحكى عن الحب إن لم يكن فى القصص؟ ولا يعنى الحب كتابة قصائد لا ذاتية بكيفية ممنهجة، أو تحويله إلى أخبار أى إلى تلك النصوص حيث يتلاشى جنون المجنون عبر نوادر محكية؛ وإنما الحب هو أن نحكيه ونتابع مغامرته خطوة خطوة ونعيد تركيبها بكاملها فى محكيٍّ له نظامه. والقصة وحدها كتبت روايات حبٍّ من هذا النوع.

ومهما يكن المكان الذى جاء منه جانشاه، فإن ألف ليلة وليلة قد استقبلت مأساته

لأنها تندرج ضمن متخيَّل انتظار وتستجيب لرغبة. هكذا تأخذ حكاية الحب موضعا، بدون مشقة، إلى جانب الحكاية الدينية. والبحث عن هدف الكامن وراء الحكايتين يتغذى بنفس القلق العميق وبنفس توتُّر الإنسان ونزوعه نحو العالم الآخر داخل نفسه.

وأخيرا، علينا أن نتذكر أسطورة أوغيز كاخان» المتداولة تحت اسم أوغيزنيم Oghuz name والواردة فى مخطوط بالمكتبة الوطنية (ملحق الكتب التركية 1001)، والتى لخصها لنا جان بول رو في كتابه (Les Barbares, Brodas, 1982)) الجدُ واهب اسمه للأتراك الغربيين يحبُّ فتاة نزلتْ من السماء فى شكل ضوء «أكثر لمعانا من الشمس والقمر». وقد وهبته تلك الفتاة ثلاثة أطفال أطلقا عليهم أسماء : شمس، قمر، نجمة.

هكذا فإن حب رجلٍ لامرأةٍ نازلة من السماء قد أعطى الحياة لِكَواكب. وهى أسطورة قديمة عن الخلْق. إنها أعراس مضيئة يديم جانشاه بدوره ذكراها ويعمل حاسب كريم الدين، الآن، على حراسة ذاكرتها.

كتابات المتخيَّل

صحيح، كما كتب دتيان، أن الأسطورة «تسكنها أو تتملكها الحاجة إلى الكلام» (1) وأنها تغتنم جميع الفُرص لتفعل ذلك. هكذا تمتلئ ببطء، على امتداد مراحل عديدة وطويلة، بالعناصر الأكثر تنوعا والتى تستقرُّ داخلها مثلما تمتلئ بالرواسب. والأسطورة تتنوَّع وتُنجبُ حلقات وتتفجَّر ثم تتكوَّن من جديد. إنها تترك آثارا عن حالاتها العديدة أو تمحوها، أو تصيُّرها غير مفهومة. ذلك أن الحاجة إلى التعبير تخلق نشاطا حيويا لا يمكنه أن يرضى بمجرد التكرار.

يضاف إلى ذلك، فى الأدب العربي، وجود انتشار وتوزع للنصوص على جانب كبير من الأهمية؛ إذ يمكن لحكاية أن تتسلَّل إلى حديث نبويٍ يُعتبر صحيحا أو مختلقا، وأن تجد مكانا فى كتاب التأريخ أو أن تتمدد وتتَّسع داخل قصص الأنبياء. ومن الصعب أن نُعَلِم على نقطة انطلاق للحكاية وأن نعيد تتبع مسارها. ذلك أن الوضع الاعتبارى لجِنسٍ تعبيريٍ لا يحول، بالضرورة، دون الاختلاق : فقد تجد

1- انظر F.Detienne : L'invention de la mythologie، 1981، ص16. ويمكن أن نقرأ أيضا عن الرغبة في الحكي كتاب جورج جان : Le pouvoir des contes، 1981، ص39 ومانلاها.

الحكايات الخرافية ملجأ فى تفسير علمى للقرآن، أو فى كتاب عن الغايات الأخيرة أو فى موسوعة للأدب.

لقد سبق أن قدّمنا نماذج عن ذلك التوزُّع والانتشار للعجيب. ونورد نموذجا آخر متعلقا بالملكة يمليخا. لاشك أن الثعبان هو الحيوان المُثقل أكثر من غيره بالخرافات منذ أن خُلق الإنسان. ورَمْزيتهُ هى من بين الرمزيات الأكثر تعقيدا فيما نعلم. وهنا أيضا، نُعاين أن مؤلفات متنوعة تقتطف ملامح توجد فى القصص. هكذا نجد أن مختصر العجائب المنسوب لإبراهيم بن واصف، يورد هذه الواقعة : «يوجد فى بحر هاركند ثعبان آخر يسمى الملكة ولا تظهر سوى مرة واحدة . ويلجأ ملوك الزّنج إلى التحايل للاستيلاء عليها، ثم يطبخونها إلى أن يذوب شحمها، فيطلى الملك جسده برغوتها ليزيد من قوته ورشاقته. ويصنع من جلد تلك الحية المخطّط السجّاد، وإذا جلس المصدور على ذلك السجاد فإنه يشفى من السل، أما الرجل المعافى فإنه يحصن من ذلك المرض إلى الأبد[1]

ونجد مجددا، هذه الإشارة إلى الحكاية السالفة فى عجائب المخلوقات للقزوينى مع اختلاف بسيط وهو عدم ذكر اسم الحيّة[2]. فى الكتاب، تأتى أسطورة الحيوان الشافى ذى الفضائل العلاجية الخاصة مندرجة ضمن وصف جغرافى وجيولوجى بجُزُر محيط الشرق الهندي. وهذا ما يطرح مسألة علائق الخرافة بالعلم ومن ثم العلاقة بالكتابات التى تنقل هذا أو تلك، أو تنقلها معا. وهذه حال الأدب الجغرافى وأدب العجائب. وهى أيضا حالة هذه الأخيرة مع القصص. وقد كتب ديبلير عن هذا الموضوع قائلا : «فى القرن السادس والسابع فقط، اكتسبت الحكايات المعزولة، الجيولوجية والاثنولوجية والأركيولوجية الخ...، شكلا أدبيا خاصا عندما جمعها أبو حامد فى تُحفة الألباب [...]. وأبو حامد رائد وَصّافى الكَوْن الشعبيين، هو أحد الكتاب الذين كان لهم أكبر تأثير على المؤلفين العرب والفُرس فى فترة انحطاط الآداب الإسلامية عند بداية القرون الوسطى. وليس عبثا أن مؤلفاته قد كوّنت مصادر أساسية للقزويني، وأنه من خلال وَصّافى الكَون الشعبيين أَضْحت العلاقة بالعجائب إحدى الإضافات الجوهرية التى قدمتها العبقرية الإسلامية للأدب الكونى فى شكل قصص وحكايات ألف ليلة وليلة »[3].

1– مختصر العجائب : L'ABRÉGÉ، 1984، ص 60 .

2 انظر عجائب المخلوقات، ص 172 من طبعة بيروت

3– الأنسكلوبيديا الإسلامية، ط. 2، ج ا، ص 209 و210 .

وبنفس الأهمية التى يكتسيها ذكر علاقة الحكايات ببعض مؤلفات وصف الكون (كوزموغرافيا)، نشير إلى العلاقة الرابطة للقصص بمؤلفات مصادر التاريخ وقصص الأنبياء. وليس مؤكدا أن الخرافة قد قطعت دائما نفس المسار ولا حتى أنها اضطرت إلى التنقُّل. ذلك أن مُتَخَيَّل القصص المصنوع طوال آلاف السنوات من ممارسة القول والكلام، قد استطاع جيدا أن يلهم مؤلفات كثيرة مع أنها ذات طموح «علمي». ولعل مجاميع الأحاديث النبوية هى الفضاء المكتوب الأكثر أهمية حيث التجأت الحكاية[1]. ولكن، إذا كانت القصة تمتح من الذخائر المكونة، فإنها أيضا تنطق الأسطورةلحسابها الخاص وبدون وساطة. بعبارة أخرى، لا يمكن أن نعتبر القصة دوما مثل المحطة الأخيرة لـ«انحطاط» طويل، وهو المصطلح الذى استعمله ديبلير DUBLER بدون براءة ليعطيه إيحاء يمكن أن يكون هو ما نجده فى معجم إثْنُولُوجيى الفترة الفيكتورية[2].

إن ألف ليلة وليلة تحتفظ بسرية رحلتها عبر الثقافات. إلا أن ذلك لا يمنع من التفكير بأن هذا العمل لا يمكن أن يمثل فقط مُتَخَيَلا منحطا وأن يؤلف فضاء حيث تُوَدع وحسب محكيات تدان شيئا فشيئا ثم تطردها كتابات أخرى.

إن اسخراج عقيدة «طبية» من كتاب للعجائب، لا يكفى للوقوف على شخصية يمليخا البالغة التعقيد فى ألف ليلة وليلة، كما أن التقاط ملمح مميِّز، هنا أو هناك، لدانيال أو حاسب أو بلوقيا أو جانشاه، لا يستنفد وَصْفهم. إنه لا يمكن القول بأن الحكاية هى نتيجة تراكم ملامح مبعثرة تكونت داخل أقوال أو كتابات أخرى. فمثل هذا الكلام سَيَخْتَزِل الوظيفة القصصية لِتَغْدو مجرد توظيف جدّ مُختَزل لعناصر وُضِعَت رهن إشارتها.

وهكذا، مثلا، ستصبح حكاية جانشاه مطابقة لِحَدث مبنيٍّ على الملاحظة ومدرج فى مؤلفات أخرى. فى نهاية القرن الماضي، كتب كارادوڤو فى تقديمه لمختصر العجائب : «إن الجنيَّات والساحرات ينتمين إلى جميع الأجناس؛ وبالأخص فإن الجنيات أو الحوريات اللائى بعد أن تَرَكْن الرجال يأسرونهن، قد تزوَّجنهم وينْجبن لهم أولادا وفجأة يَتْركنهم، هن موجودات فى كل مكان. وقد خصص الكونْت دوشارنسى لدورة هذه الخرافات فصلا من كتابه عن الفولكلور فى العالمين»[3].

1-عالجنا هذه المسألة في كتابنا المذكور عن معراج محمد.
2-انظر الفصل الأول المعنون بـ«حدود ملتبسة» من كتاب ديتيان L'invention de la mythologie ص. 15 إلى 49.
3-ص 22

وبالفعل، يذكر المختصر، اسم رجل وقعت له مثل هذه الحادثة المزعجة :«يُحكَى أنه يوجد نوع من الجنيات يَتَقَمَّصن وَجْه نساء جميلات ويتزوجن الرجال. ويقال أنْ هذه المغامرة قد حصلتْ لسعيد ابن جُبَيْر : فقد تزوج واحدة من تلك النساء الجنيات بدون أن يعلم حقيقتها. وقد بقيت معه وأنجبت له أولادا. وذات ليلة، بينما كانت معه فوق سطح يشرف على البادية، سُمِعت عند الأفق أصوات نساء تشتكي. اضطربت الجنية وقالت لزوجها «ألا تُبصر نيران الجنيات؟ أترك لرعايتك البيت والأولاد» ثم طارتْ محلقة ولم ترجع أبدا»[1] لقد كتبت هذه الحكاية فى السنة الألف تقريبا. لكن الاعتقاد بوجود حبٍّ يجمع الرجال بالجنيات هو أقدم بكثير من ذلك. ويذكر ابن النَّديم (مات سنة ٣٨٥هـ./٩٩٥م.) فى الفهرست، ستة عشر من هذه الأزواج المختلطة، كما يسرد أسماءهم. ويضيف ابن النديم فى نفس الصفحة بأن تلك الحكايات المثيرة «كانت جدُّ مُسْتَحسنة ومطلوبة خاصة طوال خلافة الملوك العباسيين وبالأخص فى عهد المقتدر" [2]. ويوضح ابن النديم بأن "الورَّاقين كانوا يؤلفون قصصا ويحكون حكايات لا تُصدق" بل إنه يورد اسم اثنين منهما : ابن العطَّار وابن ديلان اللَّذان عاشا، احتمالا، فى نهاية القرن الثالث للهجرة (IXم). وبداية القرن الرابع (العاشر الميلادي)[3]

ونجد كذلك ذكرا لقصة حبّ بين رجل وامرأة جنية فى مصارع العشَّاق لمحمد السرَّاج (توفى سنة 500هـ، 1106م)، وفى مُختصر هذا الكتاب الذى أنجزه الطبيب الأعمى داود الأنطاكى (توفى سنة 1008هـ) تحت عنوان تزيين الأشواق [4]، وأيضا فى المنتخب الكبير المُسْتَظْرف لمؤلفه المصرى الإبشيهى (توفى بعد سنة 850هـ/ 1446م).

وأقرب إلى موضوعنا هذا، حكايات أبى الفرج الإصبهانى فى كتاب الأغانى حيث يروى قصص حب ملتهب أيقظتْها جنية فى قلب رجل. وهكذا، يحدثنا عن جعفر بن المنصور المستسلم لحلم حبٍّ عنيف اقتاده إلى داء الصَّرع، ثم حكاية سعيد بن خالد الذى أَحَبَّتْه واحدة اسمها كارينا بنت ملهان[5].

1-ص 49

2- فهرست ابن النديم، الفصل ٨، القسم الأول من ترجمة بيار دودج، 1970، ج III ، ج II ، ص : 723 .

3- مرجع مذكور ، ص : 724 .

4-الموسوعة الإسلامية، ط 2، مقالة جن بقلم د.م. ماكدونالد، ج I ، ص 560، يشتمل على بيبليوغرافيا هامة.

5-انظر الأغاني، طبعة بيروت ج III، ص ١١٩ و ج IIX ، ص : 85 و 86 .

ومع ذلك، فإن هذا لا يُشَكِّل قصة، إذ تحتاج إلى الكثير. ما بين حكاية تاريخية، أو دينية، أو جغرافية أو جيولوجية إلخ،... وبين قصة، يوجد اختلاف أساسى يتعلق بإبداعية المُتَخيل القصصي. فهذا الأخير، بِمَا لَهُ من نوعية أدبية وكثافة، وطرائف سردية، وبناء للمحكيِّ، يكشف عن طموح ليس هو طموح أى نص من النصوص الأخرى. وعلى ذكر "اللِّحْيَةُ الزرقاء" المشتملة على عدد كبير من الملامح المشتركة مع جانشاه كتب بول دولادى : " [...] فى أى قصة أخرى، لن نجد مجتمعة كثير من العناصر الآتية من أعماق العصور : البنات – الطيور، التحوُّلات، الافتتانات، أشياء وحيوانات تتكلَّم، عملياتُ سحرية جِد متنوعة ذات غرابة محيِّرة أحيانا. إلا أن هذه الموتيفات التى لا شك فى أقدميتها السحيقة، هى سابقة بكثير على العملية الإبداعية التى اختارتها من بين موتيفات أخرى أو أخذتها من مجموعات مُنْجَزة من قبل لإقامة بناء ملتحم ومنطقيّ، هو عمل فَنِّي حقيقى تخضع صلابته لاختبار الزمان[1].

كل أسطورة، شذرية أو مركبة فى حكاية، لا تَلِد قصةً. يلزم، حسب عبارة دولاري، فَنٌّ معيَّن علاوة على ذلك.

فى نهاية هذا التحليل، لا شيء يبدو مُقَرَّرا، ومن الصعب الجواب على أبسط سؤال : ماذا يريد كل هذا أن يقول؟ هل تستعيد القصة طلب الخلود، وطقس المسارَّة ومأساة الحب، أم أنها تضع نفسها فى خدمة دين محمد؟ هل مكانها هو رُفوف مكتبةٍ للمؤلفات التعليمية، أم أنها تنقل ا[illegible]طير سابقة بكثير للتنبؤ الإسلامى الذى فَقَط تتظاهر أمامه بالامِّحاء؟.

هل يمكن للسؤال أنْ يطرح وخاصةً فى كلمات مماثلة لهذه؟ هل تختزل القصة نفسها إلى مشروع واحد؟ أليست أكثر من ذلك، هى نصٌ فيه تنتج الدلالات نفسها؟ مأخوذين بالحكاية ويحلُّ رموز نادرة، نفكر أكثر مما يجب من خلال مصطلحات المقاطع السردية وليس من خلال ما يكفى من مصطلحات الفضاء الدَّالِّ.

واضح أن موضعة النَّص لا يمكنها أن تنحصر عند حدود هذه القصة، فقد رأينا أنه من كتابة لأخرى تنتقل الحكاية وهذا يعنى أن القصة ليست جِنْساً سرديا وحسب. إنها تؤكد نفسها كفضاء لإعادة تشغيل جميع أنواع الأساطير. أن نحكى معناه بالتأكيد أن الحكاية تأخذ الكلمة. لكنها وهي تفعل ذلك، تُمَثِّل، تُحاكي، تعيد الأشياء للدَّوران. والفرجة المشخصة تعيد الحياة لمتخيَّل يعيد تكوين نفسه وهو يقول ذاته.

1- Paul Delarne : Le conte populaire français ، 1985، ج 1 ، ص 234 .

عندما انطلق بلوقيا فى بحثه وطلبه، فعل ذلك باسم محمد. وتحت هذا الشِّعار المسلَّح بالتقوى، توغَّل فى قلب العجيب ليكتشف فيه التمثيلات الأكثر جرأة، بل وربما المسجلة بأكثر ما يمكن من العمق فى مُخيلة الناس : من جزيرة التفاح إلى جبل قاف، أرسى بلوقيا مُتخيَّلا كاملا للعالم الآخر : إنه يمثل الملائكة – الآلهة، سادة العالم وسادة قُواه، ثم يقودنا إلى ما وراء جبل قاف داخل الأربعين عالما ذات الأربعة آلاف باب، ويدلنا على أعمدة الكون، ويقودنا إلى الحيَّة التى تحرس جهنم داخل بطنها إلى يوم القيامة. مشاهد كثيرة تنتظم فى رؤية شاملة.يتكلم الفم، إذن، ولكن له ألف لغة هو قادر أن يستعملها فى نفس الوقت. والحكاية هى ذاكرة فيها تَتَجمَّع رواسب كل الحِقَبِ. وإذا كان بحث محمد يسترجع البحث عن الرحيق، فلأنهما كلاهما يُحققانِ مشروعا من نفس الطبيعة. وبذلك يُهدى لنا حاسب كريم الدين حفلة موسيقية متعددة الأصوات تُغني، فى النهاية، مغامرة الإنسان الباحث عن نفسه.

إننا واعون بعدم قدرتنا على حل جميع المشكلات التى طرحتها هذه القصة (حاسب كريم الدين)، فهى مشكلات تعقيداتها كبيرة، وطبيعتها لاتسمح بأن نصل يوما إلى التغلب عليها. ولنعترف بأن كل شيء تقريبا يَفْلِتُ من بين أصابعنا : مع أى لحظة من تاريخ العالم تتطابق هذه الأحداث؟ وداخل أى عشيرة بشرية قد جرت؟ أى طقوس تُحيِّن؟ هل نحن باحثون مكلفون بالكشف عن "منابع" والحكايات لا تُحيي الأساطير إلا فى اللحظة التى لا يعود فيها المُتَخَيَّل الذى شيدها، موجودا؟

فى نهاية الأمر، فإن اليقين الوحيد لدينا، هو أن تلك الحكايات قد استقبلتْها اللغةُ العربية. لكننا نجهل ابتداءً من أى تاريخ وفى أية ظروف. يبقى على الأقل أن تلك الحكايات قد دُوِّنتْ وأُنصت إليها ونُقلتْ.

وبعد اتخاذ الاحتياطات المعتادة المتصلة بالتأويل العلمى لهذه النصوص، يبقى هناك حَدَثٌ عنيد : وهو المغامرة المدهشة لكلام انطلق لاستكشاف العالم الآخر وملئه بالتمثيلات. والحكاية تحتفظ بهذه الذكرى المحرقة وتربطها بمأساة الحب المستحيل الخالدة. تفكير فى الحياة والموت، فى الموت والحب. فهل الحكاية تقدم لنا الحياة والرؤية حيث لا تقدم الكتب سوى التفكير؟ وهل المسارَّة عن طريق الإشارة تنتصر على المسارَّة المكتوبة؟ هذه تساؤلات مُتفرِّدة بصدد أقوال بسيطة هاذية هى تلك الخرافات التى تندرج فى قلب الحلم والليل.

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك . مادهو بانيكار	ت: أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥ - ثريا في غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت سعد مصلوح/ وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت محمد معتصم وعبدالجليل الأزدى وعمر حلى
١١-مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبدالفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسي والأدب	جان بيلمان نويل	ت . حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	ادوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت . لطفى عبد الوهاب/ فاروق القاضى/ حسين الشيخ/ منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائي في امريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى/ بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت ماجدة العنانى
٢٢-مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت سيد أحمد على الناصرى
٢٣ -تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت . سعيد توفيق
٢٤ -ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ -مثنوى	مولاناجلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت . أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت: نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت: منى أبو سنه
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب . كارس	ت: بدر الديب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك . مادهو بانيكار	ت . أحمد فؤاد بلبع
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت: عبدالستار الحلوجى / عبدالوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لافريقيا الغربية	ا. ج . هوبكنز	ت . أحمد فؤاد بلبع
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د.حصة إبراهيم المنيف

٣٥ - الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت
٣٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ - واحة سيوه وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت: جمال عبدالرحيم
٣٨ - نقد الحداثة	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت. محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ماجد
٤٢ عالم ماك	بنجامين باربر	ت. أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	ت. المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد
٤٧ - مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانوييا وخ. م بينياليستي	ت. د. محمد أبو العطا
٤٨ - العلاج النفسي التدعيمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت. لطفي فطيم وعادل دمرداش
٤٩ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير		ت. محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي

المشروع القومى للترجمة
(تحت الطبع)

الدراما والتعليم
تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)
تاريخ النقد الأدبى الحديث (٣)
حضارة مصر الفرعونية
المختار من نقد ت . س . إليوت
ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية
التصميم والشكل
خمس مسرحيات أندلسية
السياسي العجوز
تاريخ السينما العالمية
منصور الحلاج
نتاشا العجوز وقصص أخرى
المفهوم الإغريقي للمسرح
الإسلام فى البلقان
ما وراء العلم
السيدة لا تصلح إلا للرمى
العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين
الهم الإنسانى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٤٤٠١ / ١٩٩٨

ألف ليلة وليلة
أو
القـــول الأسيــــر

Les Milles et une nuits
ou
la parole prisonnière

ألف ليلة وليلة

تعد هذه الدراسة معلماً أساسياً ضمن مجموعة الدراسات التى تناولت « ألف ليلة وليلة » ؛ لأنها تجمع بين التحليل التفصيلى الدقيق ، والإبداع النقدى الملتقط لأسرار العلامات والرموز والفضاءات القصصية المتنوعة .

وفضلاً عن ذلك ، فإن ابن الشيخ ، مؤلف هذا الكتاب ، يتميز عن الدارسين السابقين له ، بكونه يختار منظوراً يحرر ألف ليلة من ثقل المقاربات التاريخية ومن الإسقاطات الإيديولوجية الجاهزة ، ويعمد إلى تناولها بوصفها نصوصاً تخييلية تمزج الواقع بالحلم ، والتاريخى بالأسطورى ، ومخزون الذاكرة بمنطوق الألسنة المرتجلة. إنها قبل كل شيء نصوص مفتوحة، لم تتجمد عند صيغة ثابتة ولم يكتبها شخص واحد، بل عرفت صياغات مختلفة وإضافات وحذوفات، ولكن الجوهر قائم لأنه متصل بالتخييل وبتلقائية المخيلة الشعبية، وباستمرارية اللاوعى وطفراته . بهذا المعنى، لا يمكن اعتبار ألف ليا" حكايات للتسلية واستقدام النوم . إنها، حسب معالجة ابن الشيخ للثقافة العالمية ، تكتنز رموزا وعلامات وأمشاجا أسطورية تستعيد ضمن الإطار العام للثقافة الإنسانية فى مراحلها الأولى، وحسب ، التعبيرية العجائبية التي تتيح الإفصاح عن المكبوت والمخالف للا والمتمرد على القوانين . فقصص ألف ليلة ، عنده، هى : "ذكرى ملتهبة لمأساة الحب المستحيل الخالدة " ، وهذا ما يقضى إعادة النظر فى طريقة مع نصوصها لنكف عن اختزالها إلى خطاطات وبنيات، أو إلى مجموعة وحكم متشابهة .

تصميم الغلاف محمد بغدادى